DAS KUNSTWERK

DRITTES JAHR · DRITTES HEFT

1949

4.2.47.

FRANZÖSISCHE GRAPHIK DER GEGENWART

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 3

1949

Inhalt

L. Z.: Meister französischer Graphik der Gegenwart 5
Kurt Martin: Picasso und Cranach 11
A. Alexandre: Pariser Kunstchronik 53
Kurt Leonhard: Abstrakte und subjektive Franzosen in Stuttgart 54
G. Barthel: Auf dem Wege zum Verständnis der französischen Kunst 55
L. Z.: Ambroise Vollard: Kunsthändler und Graphikverleger 56

Umschlagbild:

Picasso, Die Taube (Lithographie)

Das vierte Heft des neuen Jahrgangs ist gewidmet dem Thema:

KUNST DER SCHWEIZ

Eckart Peterich eröffnet das Heft mit „Betrachtungen über die Schweiz". Über den 1947 verstorbenen Maler Augusto Giacometti schreibt Ulrich Christoffel. Über den eigenartigen, viel zu wenig bekannten Künstler Otto Meyer Amden (1885—1933), den Freund Oskar Schlemmers, hat Dieter Keller eine feinempfundene Studie verfaßt. Mit dem in Amerika lebenden Schweizer Maler Franz Rederer macht unsere Leser Dr. Sohl bekannt. Der Bedeutung des Bildhauers Alexander Zschokke, der lange Zeit in Deutschland geweilt hat, wird ein Beitrag von Pfeiffer-Belli gerecht. Den vielen Freunden Paul Klees werden die Erinnerungen Max Pulvers an diesen einzigartigen Künstler sehr willkommen sein. Eine Übersicht über die moderne Schweizer Malerei stammt von Hans Eckstein, München. Drei Farbtafeln und zahlreiche Textabbildungen in Kupfertiefdruck verhelfen dem Wort zur Anschauung.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 3

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

G. Braque, Helios

F. Léger, Stilleben

MEISTER FRANZÖSISCHER GRAPHIK DER GEGENWART

Man hat die Graphik unter den Sonderleistungen der deutschen Kunst aufgeführt. Mit Recht, sofern man das 15. und 16. Jahrhundert ins Auge faßt. Im 17. Jahrhundert treten Holland mit Rembrandt, Frankreich mit Callot an die Spitze. Ende des 18. Jahrhunderts erreicht Spanien mit Goya eine einsame Höhe. Im 19. Jahrhundert übertreffen die französischen Leistungen alles was sonst in Europa auf graphischem Gebiet geschaffen wird: es seien nur genannt Delacroix' Faustlithographien, Daumiers Charivari-Blätter, die romantischen Buchillustratoren bis Doré, Manets Radierungen, die seltenen Blätter des ziemlich unbekannten Einzelgängers Rodolphe Bresdin, Lautrecs Lithographien. Odilon Redons mystisch-phantastische Blätter weisen bereits auf das kommende Jahrhundert voraus, und mit Gauguins Holzschnitten darf man die moderne Graphik beginnen lassen. Im 20. Jahrhundert wetteifern Deutschland und Frankreich; der Holzschnitt bildet einen Ruhmestitel Deutschlands; in Lithographie und Radierung besitzt Frankreich den Vorrang.

H. Matisse

Die graphischen Künste waren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allgemein in Verfall geraten. Die ersten Impulse zu ihrer Regenerierung gingen von Frankreich aus. Deutschland folgte mit einem Abstand von ungefähr zehn Jahren. Mittelbar ist die Erneuerung der deutschen Graphik mit Frankreich verknüpft, denn die Holzschnitte des Norwegers Munch, die einen so richtunggebenden Einfluß auf die Dresdener Expressionisten ausgeübt haben, sind dem Vorbild Gauguins verpflichtet.

Nach dem zweiten Weltkrieg hat uns zuerst die Ausstellung „Französische Graphik der Gegenwart" (Baden-Baden, November 1946) über den Stand der französischen Graphik unterrichtet. Kürzlich gab eine Ausstellung in Tübingen einen Überblick über das „Illustrierte französische Buch" mit vorzüglichen Beispielen aus den zwei jüngsten Dezennien. Von der französischen Regierung hat nun die badische Kunsthalle in Karlsruhe eine kostbare Sammlung von Meisterwerken der modernen französischen Graphik zum Geschenk erhalten. Diese Sammlung, in der Bonnard Braque, Chagall, Dufy, Gris, Gromaire, Léger, Maillol, Masson, Matisse, Picasso und Rouault vertreten sind, resümiert gewissermaßen die letzten 50 Jahre der französischen Kunst.

Die zwei ältesten der angeführten Künstler sind bereits tot; Aristide Maillol, gestorben 1944 und Pierre Bonnard, gestorben 1947.

Der Bildhauer Maillol ist von der Malerei ausgegangen. Gauguin war sein erstes und im Grundsätzlichen entscheidendes Vorbild, auch für sein plastisches Schaffen. Es entspricht durchaus Gauguins antinaturalistischer Gesinnung, wenn Maillol sagt: „Das Schwierige ist, der Natur zu entkommen, denn die Natur enttäuscht. Wenn ich sie weniger anschaute, würde ich wahrer sein." Maillols Distanzierung von der Natur geht nicht bis zur Deformation oder Abstraktion; aber er elementarisiert die Formen im Sinne einer modernen Archaik. Als mittelmeerischer

H. Matisse

Sinnenmensch, Renoir verwandt, liebt er den nackten weiblichen Körper, der ihn als Bildhauer, aber auch als Zeichner und Graphiker das eigentlich Plastische erleben läßt. Von mittelmeerischer Naturfrömmigkeit zeugen seine Holzschnitte zu der von Graf Kessler angeregten Ausgabe der Vergilschen Bucolica, die im Inselverlag erschienen sind.

Auch Pierre Bonnard zeichnete Blätter für ein antikes Buch, für Daphnis und Chloe, 1902. Eine zeitlang gehörte er zum Kreis der „Nabis", die sich um Serusier, den Apostel Gauguins, scharten; aber Theorie und Programm bedeuteten ihm wenig. Instinktiv folgte er seiner Begabung, die dekorativ, lyrisch und eminent malerisch war. Mit Vuillard führte er einen köstlichen Nachsommer des Impressionismus herbei, in dem der Genius der douce France sich noch einmal darstellte. Winters hielt er sich gerne in Südfrankreich (Cannet) auf, und dort ist wohl auch die Lithographie, die ihn in der Karlsruher Sammlung vertritt, entstanden.

Obwohl der Altersunterschied zwischen Pierre Bonnard (geb. 1867) und Henri Matisse (geb. 1869) gering ist, scheinen sie doch verschiedenen Generationen anzugehören. Die neue Stilgeneration mit Matisse als Führer verfolgt den antinaturalistischen Weg, den die Nabis nur zögernd betreten haben, entschlossen bis zur Deformation. Bei ihrem Auftreten (1905) haben Matisse und seine Kameraden wie Destrukteure gewirkt, aber heute scheinen uns gerade die graphischen Schöpfungen Matisses mit ihrem Kult der reinen Umrißlinie die klassizistische Tradition Frankreichs organisch fortzusetzen.

Georges Rouault, wie Matisse und andere „Fauves" aus der Lehre Moreaus hervorgegangen, hat als Mensch und als Künstler mit seinen Alters- und Studiengenossen wenig gemeinsam. Seine nacheifernde Bewunderung gehört Rembrandt und Daumier. Er versucht das mystisch-religiöse Element bei Rembrandt mit dem mimisch-expressiven

M. Gromaire

bei Daumier zu verbinden. Auch in seiner großartigen Lithographie „Verlaine", die das Wesen des unseligen, um christliche Erlösung ringenden Dichters visionär erfaßt, kann man diese beiden Elemente entdecken.
Der düster strenge Glaubensbekenner Rouault und das heiter verspielte Weltkind Dufy sind äußerste Gegensätze. Dufy ist entzückt von allem, was seine Augen erblicken. „Die Augen sind dazu da", sagt er, „um das Häßliche zu tilgen". Aber er läßt die Natur nur als Hypothese gelten und verwandelt sie auch in seinen Zeichnungen und Lithographien zu einer teppichartigen Dekoration, in der die arabeskenhafte Linie vorherrscht.
Der Gegenwurf gegen den dekorativen, sensualistischen Fauvismus war der konstruktive, zerebrale Kubismus der analytischen Phase, von dem die Karlsruher Sammlung in der Braqueschen Radierung „Fox" ein Beispiel enthält. Zwischen ihr und der farbigen Lithographie mit „Zitrone" liegen Jahrzehnte, in denen Braque sich dem Naturgegenstand auf dem Wege malerischer Gestaltung immer mehr genähert hat.
Der frühverstorbene Juan Gris vertrat in seinen entscheidenden Werken den integralen Kubismus. Seine künstlerische Laufbahn begann er als Karikaturenzeichner. In die Zeit seines Anfangs gehören die beiden Radierungen „Marcelle la Blonde" und „Jean le Musicien": sie kargen mit den graphischen Mitteln, und erreichen doch ein Maximum an Charakteristik.
Pablo Picasso bietet immer das erregende Schauspiel beispielloser Wandlungsfähigkeit und Vielseitigkeit. In der Graphik findet seine handwerkliche und formale Experimentierlust, seine unerschöpfliche Phantasie, seine proteushafte Natur ein reiches Feld. Jede Technik reizt ihn, sie auf ihre Möglichkeiten zu erproben, und die Spannweite seiner Formensprache reicht von prähistorischen Höhlenzeichnungen bis zu Ingres, vom Naturalismus bis zur Abstraktion, vom rein Linearen bis zum Malerischen. Die drei Variationen auf das Cranachsche Bild „David und

Bathseba" stoßen in Deutschland begreiflicherweise auf besonderes Interesse: sie werden in einem Beitrag dieses Heftes eigens behandelt. —

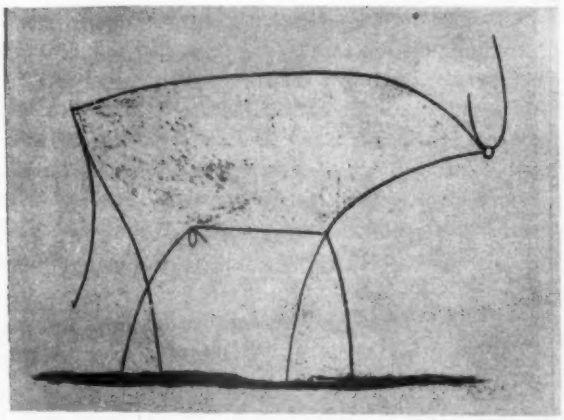
Fernand Léger geht auch in seinen Lithographien auf stark farbige plakathafte Wirkungen aus. Seine männliche Phantasie kombiniert Zeichen, die einer urtümlich magischen Welt zu entstammen scheinen, mit solchen, die an technische Gebilde erinnern. Er ist ein Kubist sui generis.

Marc Chagall ist durch den französischen Kubismus hindurchgegangen, ohne Wesentliches von seiner ostjüdischen Ursprünglichkeit zu verlieren. Kürzlich hat er sich in einem Gespräch dagegen verwahrt, zu den „literarischen" Künstlern gerechnet zu werden; er suche vielmehr in erster Linie sein Bild architektonisch aufzubauen. Der Kubismus schien ihm die malerischen Ausdrucksmöglichkeiten einzuengen und er verwendete Formen, die „reicher an Assoziationen als die der Kubisten waren". „Aber stehen Sie mir bitte gegen die Leute bei, die ‚Anekdotisches' und ‚Märchenhaftes' in meinen Bildern sehen wollen", beschwor er seinen Interviewer. (Siehe „Der Monat", Heft 4, 1949 p. 103 ff). Natürlich ist Chagall kein Anekdoten-Märchenerzähler im Sinne ausschließlicher Inhaltsbetonung, wie jedem Künstler ist es ihm vor allem um formale Gestaltung zu tun, aber bei ihm tritt zur Form wieder ein Inhalt, ein poetischer sogar, und seine Beziehung zu dichterischen Inhalten befähigt ihn, große Werke der Weltliteratur zu illustrieren: Lafontaines Fabeln, Gogols Tote Seelen und das Buch der Bücher. Er möge uns verzeihen, wenn wir ihn zu den Malerpoeten zählen.

Als Repräsentanten der „Jüngsten" erscheinen in der Karlsruher Sammlung André Masson und Marcel Gromaire. Masson spielte in der surrealistischen Bewegung vorübergehend eine hervorragende Rolle, aber weder das „abstrakte", an Paul Klee anklingende Blatt „Hesperiden", noch die beiden konstruktiven Aktstudien „Quelle" und „Badende" erinnern daran. Marcel Gromaire, der mit Lurçat die französische Wandteppichkunst erneuert hat, offenbart in der Radierung „Landschaft mit Kühen" die dekorative Orientierung seiner Begabung.

Alle Blätter der Karlsruher Sammlung stammen von Künstlern, die nur gelegentlich die graphische Technik ausüben. Aber haben nicht fast immer die großen Maler — ein Dürer, ein Rembrandt, ein Goya, ein Delacroix — die Meisterwerke der Graphik geschaffen?

L. Z.



Picasso, Stier

PICASSO UND CRANACH

Bemerkung zu drei im Jahre 1947 entstandenen Lithographien von Picasso.

Irgendein Zufall hat eine Reproduktion nach Cranachs Bathseba in Picassos Atelier geweht. Was mag ihn an diesem Bilde so berührt haben, daß er es auf seine Weise wiederholte, daß es Anregung zu einer Neuschöpfung werden konnte?

Der Prophet Samuel, der uns die Geschichte von Davids Liebe zu Bathseba überliefert hat, möchte wohl vor der illustrierenden Ausdeutung Cranachs ein wenig gelächelt haben. Gewiß zeigt auch Cranach eine vornehme Dame, aber der königliche Hof ist nach Sachsen verlegt, und Bathseba sitzt nicht sehr königlich auf einem Stein, wohl bekleidet mit ihrer zeitgenössischen Hoftracht, dem modischen großen Hut, dem fest schließenden Mieder und dem langen Rock, unbekleidet gerade nur die Füße, die, nicht eben verführerisch, für das „Bad" entblößt sind. Natürlich hat sie ihre Freundinnen und Frauen um sich, aber fast mehr noch ist sie vor unberufenem Blick geschützt und behütet durch ein dichtes Gebüsch, dann aber auch durch die hohe Mauer des königlichen Palastes. Auf dem Dache dieses Palastes war es, daß David eines Abends sich erging, über die Brüstung blickte und ein Weib sich waschen sah. „Das Weib aber war von sehr schöner Gestalt." Dieser David ist im Bilde fast zur Nebenfigur geworden, recht beengt singt er zu seiner Harfe, die ihm Cranach in die Hand gegeben hat. Ist es diese nur durch das höfische Kostüm ausgezeichnete bürgerliche Atmosphäre, die auf Picasso gewirkt hat? Oder ist es jenes Scheue, Zurückhaltende, jenes Vorsichtige, Zögernde, Andeutende, das der sorgfältig und fein malende Pinsel in das Bild schrieb? Man muß dieses Bild vielleicht längere Zeit kennen, um den reinen Klang zu empfinden, der seine Stimmung ausmacht. Der Mann, der sich so unmotiviert über die Brüstung lehnt und den Kopf in die Hand stützt, er ist wirklich ein Lauschender, der sich offen aufnehmend dem Hören hingibt. Und ist nicht in Bathseba selbst fühlbar, daß auch sie vernimmt und ohne jede äußere Teilnahme weiß, worum es geht? Das alles ist nicht psychologisch deutlich gemacht und wird doch verstanden, weil der naive Formalismus der Komposition so stark ist, daß er diese Schwingung erzeugt. Aus dieser Kraft aber lebt Cranachs Bild, und diese Kraft des Kompositionellen ist es auch, die auf Picasso gewirkt hat.

Picasso besitzt ein bedeutendes Bild der Brüder Le Nain, das in der Klarheit seines räumlichen Kontrapostes, in der Bestimmtheit der Ausgleichung und Akzentuierung der Form Racineschen Dramen entspricht, wo die volle Schönheit der künstlerischen Lösung einem ebenso erhabenen Gehalt begegnet. Dem Klassischen im Ausdruck des französischen Geistes, ist Picasso mehr verpflichtet, als es den Anschein hat, auch wenn wir kaum etwas von Studien erfahren, die diesem Problem gegolten hätten. In seinem umfänglichen und reichen Werk, das heute in Veröffentlichungen ausgebreitet ist, steht eigentlich nur ein einziges Aquarell von 1944, das dieser Auseinandersetzung gilt, und zwar mit Poussin, dem Meister des sichersten Aufbaues, der formalen Strenge und der Beherrschung. Ist nicht in der Tafel Cranachs ein immerhin verwandtes Bemühen, ein naiver und echter Ansatz aus wenig günstigen deutschen Voraussetzungen entwickelt?

Im ersten Hinsehen scheint es, als wäre das Bild Cranachs von Picasso aus seinen Fugen gerissen und zertrümmert; aber es erweist sich stärker, als es anfänglich eingeschätzt wurde: seine tiefere, anregende Substanz ist überraschend positiv. Die Auseinandersetzung wird zur Umdeutung, nicht aus bewußter Überlegung, sondern als unbewußte Äußerung, in die sich jenes Raffinement einmischt, das Picassos schöpferischer Fähigkeit in einer immer wieder überraschenden Weise und stets zur Verfügung steht.

Picassos Verhältnis zu vergangener Kunst ist ebenso unmittelbar und aktiv wie das zur Gegenwart. Vor allem ist er in seinem schöpferischen Grunde berührt, von den Plastiken der Primitiven, von den prähistorischen Felsbildern,

von den antiken Göttern und Vasen, und ist immer und ohne jeden Verlust er selbst, ganz ohne historisches Gefühl, nur etwas Allgemeines rezipierend, um in seinen spontanen Reaktionen wieder ins Heute zu stellen, was ihm aus Vergangenem gestaltfähig wird. Die Verpflichtung diesem Vergangenen gegenüber liegt für ihn in der Neuformung des Prinzipiellen, nicht in der Übernahme eines einmal gewonnenen Ergebnisses, dessen in sich ruhende Gültigkeit anerkannt wird und bestehen bleibt.

Picasso gibt die Darstellung Cranachs rechts-links verkehrt, vielleicht einfach, weil sich die im originalen Sinne der Komposition niedergeschriebene Zeichnung beim Druck so reproduziert; aber die Umkehrung hat doch zur Folge, daß dieser David sozusagen zum Anfang hin singt, von dem ein Bild, nach unserer Gewöhnung von der Schrift her, gelesen wird. Etwas vom Erzählerischen bei Cranach wird aufgehoben, und die Komposition der Frauengruppe steigt jetzt nicht mehr von links nach rechts, um dort von der stehenden Figur aufgehalten zu werden, sondern sie fällt in dieser Richtung und gibt damit der Handlung, vom Unbewußten her, ihren weiteren Verlauf frei.

Dann: Die hohe Mauer, die wie eine ferne Erinnerung an den hortus conclusus wirkt, widerspricht Picassos Vorstellung. Ihre kahle Leere und die spröde Ausdeutung des räumlichen Wertes, für Cranach sehr beabsichtigte Kunstmittel, werden ausgelöscht mit dem Ergebnis, daß das Geschehen nahe und dicht wird, die Beziehung unmittelbar und durchdringend. Das Nüchterne ist eliminiert, das Trennende aufgehoben, die Spannungen sind elementarer geworden. Dieser David singt laut und drängend, und diese Frau ist sich der Werbung mehr bewußt, als bei Cranach. Alles andere ist, wie man sich ausdrücken könnte, nur noch Funktion: Die Magd, die nur noch für ihren Dienst da zu sein hat, die vornehme Dame, die so betont unbeteiligt dasteht und nur noch Gestalt ist, die anderen Begleiterinnen, die sich mit einem kurzen Wort über die Situation mehr oder weniger freundlich verständigen. Die Gewichte, die Betonungen, die Bedeutungen sind gewandelt: Im Raumlosen spannt sich die heftige Unruhe einer Schwarz-Weiß-Wirkung, die den Schatten nur als graphisches Mittel verwendet und ihren immer wieder zerrissenen Rhythmus ins Flächige und damit das Leidenschaftliche ins Vordergründige überträgt.

Dies aber ist nur eine erste Reaktion auf Cranachs Bild. Die Zeichnung wird ergänzt und weiter ausgeführt, die Heftigkeit gemildert und die Härte gebrochen, die der ersten Fassung etwas so Großartiges verleiht. Man könnte fast sagen, daß dieses Ausgleichende wieder mehr zu Cranach als zu Picasso führt, daß das Verbindende zugleich etwas Verbindlicheres aussagt. Das Ausspinnen des Schwarzen verkürzt den rhythmischen Wechsel, das graphische Gewebe wird dichter. Und hiervon geht nun der neue Impuls aus für die letzte und endgültige Fassung.

Alles ist jetzt schwarz geworden, in diese folienhafte Fläche aber zeichnet sich ein Liniengeflecht mit zarten, gleich dünnen Strichen, nur noch Konturen, selbstwirkende und selbstgültige Umrisse für körperlose, raumlose Gestalten und Formen, die sich lautlos und zeitlos durchdringen. Aus dem Vorgang ist eine Bezeichnung geworden, ein Zeichen, geschrieben mit archaisch strengen und zugleich raffiniert freien Formlettern, die in jedem Strich, jeder Aussparung, jeder Schraffur zur klarsten Einheit und zu unwiderlegbarer Sichtbarkeit gebracht sind. Was gesucht wurde, ist gefunden worden: Der Cranachsche Plan ist in allem dennoch in treuem Gedächtnis, aber nur Grundriß, auf dem in großen Jntuitionen Picassos Lösung entstand, deren „vielstellige Rechnung zahlenlos aufgeht".

Anregungen sind wohl immer Geschenke des Zufalls, und zufällig ist sicher Picassos Begegnung mit dem Bilde von Cranach. Daß es ihn aber so zu beschäftigen vermochte, ist ohne Begründung nicht zu verstehen. Sie liegt wohl nicht in diesem Bild allein, sondern ist allgemeiner zu erfassen durch die Entwicklung und Tendenz der Moderne, die gerade die altdeutsche Malerei in unser Blickfeld und nahe in unsere Gegenwart rückt. Kurt Martin.

Picasso nach Cranach (1. Fassung)

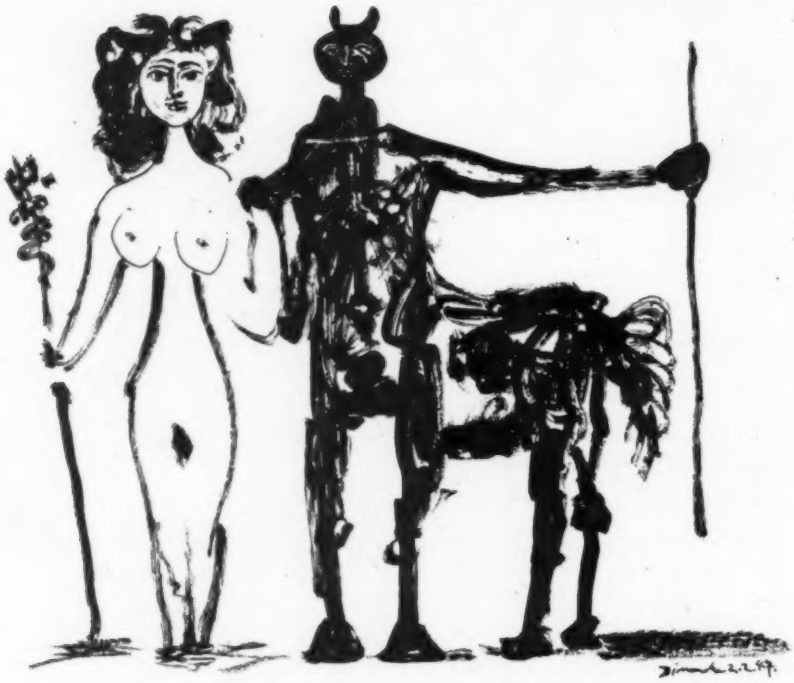
12.

Picasso nach Cranach (2. Fassung)

13.

Picasso nach Cranach (3. Fassung)

Lucas Cranach d. Ä., Bathseba im Bade
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).



Picasso, Zentauer und Bacchantin

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

BONNARD, PIERRE geb. 30. Oktober 1867 in Fontenay-aux-Roses (Seine) — gest. 24. Januar 1947. Von ihm stammen einige 50, zum Teil farbige Lithographien; ferner einige Radierungen und Holzschnitte. Illustrierte Bücher: „Daphnis und Chloe", 1902; P. Verlaine, „Parallèlement" bei Ambroise Vollard; André Gide, „Le Prométhée mal enchainé"; Octave Mirbeau, „Dingo" bei Ambroise Vollard, 1924; Ambroise Vollard, „Monique" bei Ambroise Vollard, 1930.

Seite 19: Südfranzösische Landschaft, Lithographie

BRAQUE, GEORGES geb. 13. Mai 1882 in Argenteuil.

Seite 3: Helios (Farbtafel)

Seite 20: „Fox", Radierung

Seite 21: „Teekanne", farbige Lithographie

CHAGALL, MARC geb. 7. Juli 1889 in Witebsk (Rußland). Illustrierte Bücher: Gogol, „Tote Seelen", 1923—25; Lafontaine, „Fabeln", 1925—29; Die Bibel, 1930—39. Alle bei Ambroise Vollard, Paris erschienen.

Seite 22/23: Gogol „Tote Seelen"
Seite 24/25: Lafontaine „Fabeln"
Seite 26/27: Die Bibel

DUFY, RAOUL geb. 3. Juni 1877 in Le Havre. Von ihm stammen einige 60 Blätter: Radierungen und Lithographien, zum Teil farbig. Illustrierte Bücher: Guillaume Apollinaire, „Le Poète assassiné", Paris, Au sans pareil 1926; Lithographien. — Eugène Montfort, „La belle enfant ou l'amour à quarante ans", Ambroise Vollard, Paris 1930; Radierungen. — Alphonse Daudet, „Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon", Scripta et Picta, Paris 1937; farbige Lithographien.

Seite 28: Nackte Frau, Lithographie
Seite 28: Bekleidete Frau, Lithographie
Seite 29: Golf Juan, Lithographie

GRIS, JUAN (bürgerlicher Name José Gonzales), geb. 23. März 1887 in Madrid; gest. 11. Mai 1927 in Boulogne-sur-Seine.

Seite 30: Jean le Musicien, Lithographie

GROMAIRE, MARCEL geb. 24. Juli 1892 in Noyelles-sur-Sambre.

Seite 8: Arbeiterfamilie, Lithographie
Seite 31: Sitzender Frauenakt, Radierung
Seite 32: Frauengruppe, Radierung
Seite 32: Landschaft mit Kühen, Radierung

LÉGER, FERNAND geb. 21. Februar 1881 in Argentan.

Seite 5: Stilleben, Farbige Lithographie
Seite 33: Konstruktion mit Wolken, Farbiltho

MAILLOL, ARISTIDE geb. 8. Dezember 1861 in Banyuls; gest. 28. September 1944 daselbst. Illustrierte Bücher: Vergil, „Bucolica". Inselverlag, Leipzig; Holzschnitte. — Ovid, „L'art d'aimer", Les frères Gonin, Lausanne 1935; Lithographien und Holzschnitte.

Seite 34: Liegender Akt, Lithographie
Seite 34: Badende, Holzschnitt
Seite 35: Hockende, Radierung
Seite 35: Frauen, Radierung

MASSON, ANDRÉ geb. 4. Januar 1896 in Balagnuy (Oise). Illustrierte Bücher: A. Malraux, „Les conquerants", Skira, Genf, 1943; Originalradierung in zwei Farben.

Seite 36: Hesperiden, farbige Lithographie
Seite 37: Quelle, Lithographie
Seite 38: Badende, Lithographie

MATISSE, HENRI, geb. 31. Dezember 1869 in Cateau-Cambrésis (Nord). Von ihm stammen ca. 130 Lithographien, 200 Radierungen und Kaltnadelarbeiten, verschiedene Monotypien und Holzschnitte. Illustrierte Bücher: St. Mallarmé „Poésie", Skira, Genf 1932; Radierungen. — Henry de Montherlant, „Pasiphae. Chant de Minos. Les Crétois", Martin Fabiani, Paris 1944. — André Rouveyre „Repli", Editions du Bélier, Paris 1947. — Ronsard, „Florilège des amours", Skira, Genf 1948.

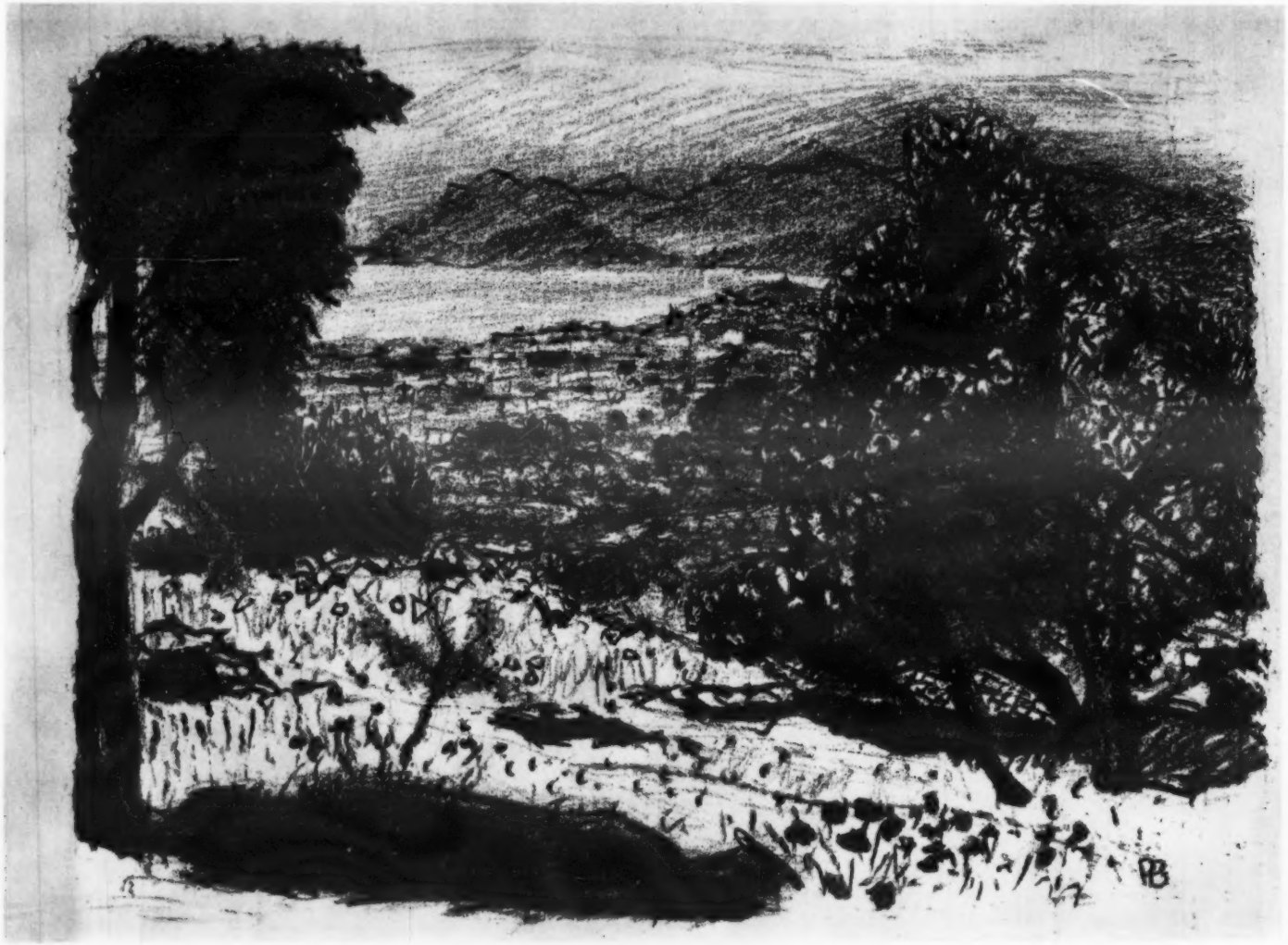
Seite 6: Frauenkopf, Lithographie
Seite 7: Frauenkopf, Lithographie
Seite 39: Frau mit aufgestütztem Kopf, Litho
Seite 40: Mädchen mit Kopftuch, Lithographie
Seite 41: Mädchenkopf, Aquatinta

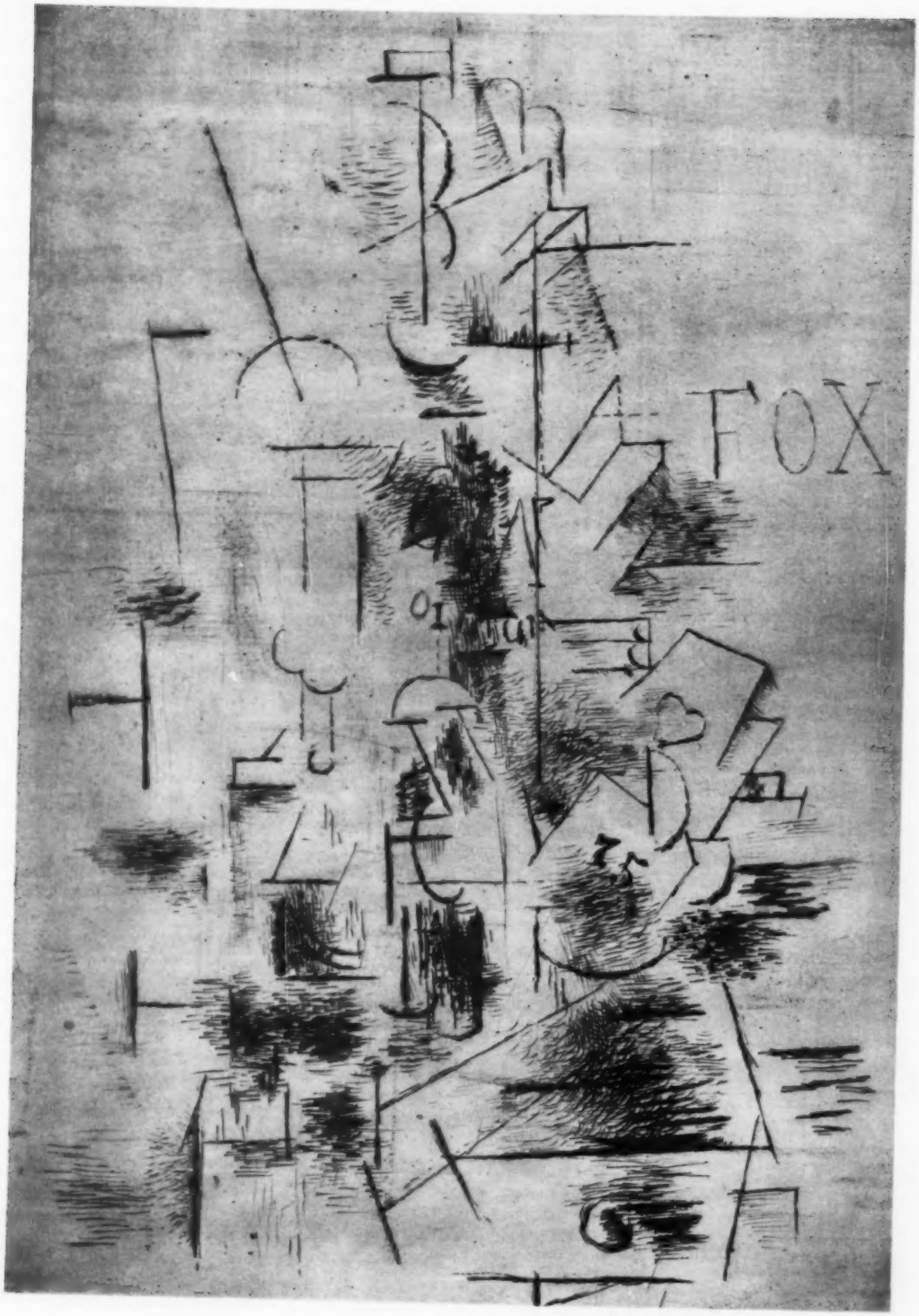
PICASSO, PABLO geb. 25. Oktober 1881 in Malaga (Spanien). Sein graphisches Werk umfaßt mehr als 200 Einzelblätter. Illustrierte Bücher: H. de Balzac, „Le Chef d'oeuvre inconnu", Ambroise Vollard, Paris 1931; Radierungen. — Ovid, „Les Metarmophoses", Skira, Lausanne 1931: Radierungen. — Ramon Reventos, „Deux Contes", Editions Albor, Paris 1947; Radierungen.

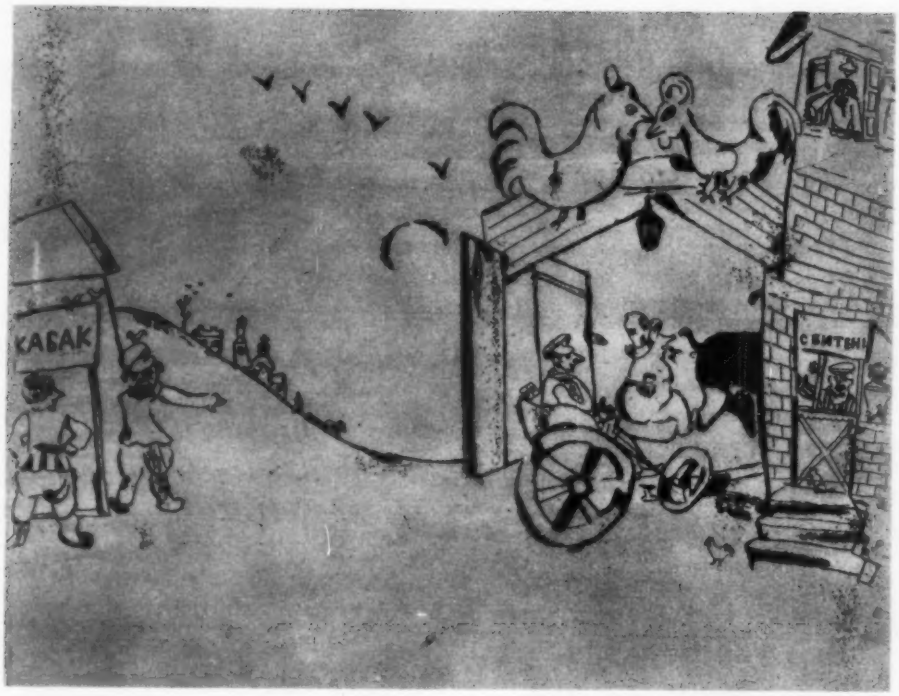
Umschlag: Die Taube, Lithographie
Seite 9: Stier, Lithographie
Seite 12: Nach Cranach 1. Fassung 1. Zustand, Litho
Seite 13: Nach Cranach 1. Fassung 2. Zustand, Litho
Seite 14: Nach Cranach Letzte Fassung, Lithographie
Seite 16: Zentauer und Bacchantin. Lithographie
Seite 42: Mädchenkopf, Radierung
Seite 43: Mädchenkopf von vorn, Steindruck
Seite 44: Szene im Innenraum, Lithographie
Seite 45: Frauen am Brunnen, Lithographie
Seite 46: Stilleben mit Totenschädel, Lithographie
Seite 47: Stilleben mit Blumen und Früchten, Lithographie
Seite 48: Oben: Zirkus; unten: Stierkampf, Lithographie
Seite 49: Ines mit Kind, Lithographie

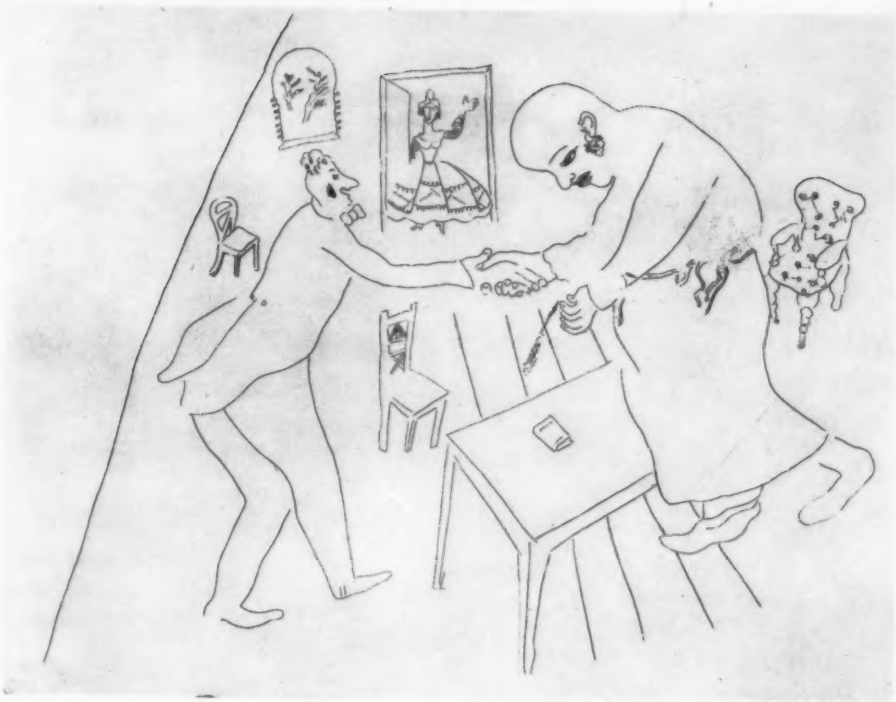
ROUAULT, GEORGES geb. 27. Mai 1871 in Paris. Illustrierte Bücher: Georges Rouault, „Cirque de l'étoile filante", Ambroise Vollard, Paris 1937; Radierungen. — Georges Rouault, „Miserere", L'Artiste, Paris 1948; Radierungen.

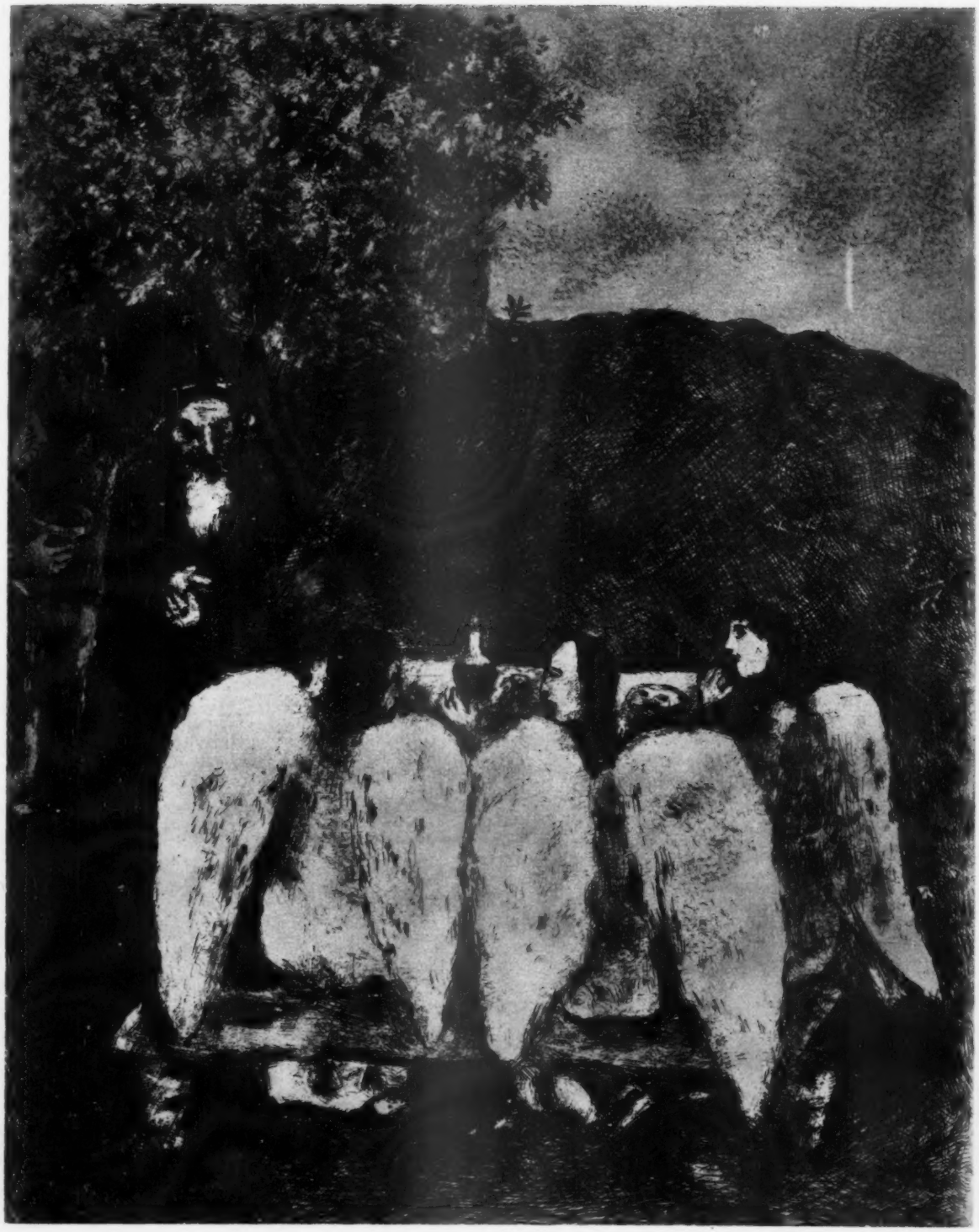
Seite 50: Selbstbildnis, Lithographie
Seite 51: Verlaine, Lithographie
Seite 52: Frauengruppe, Lithographie

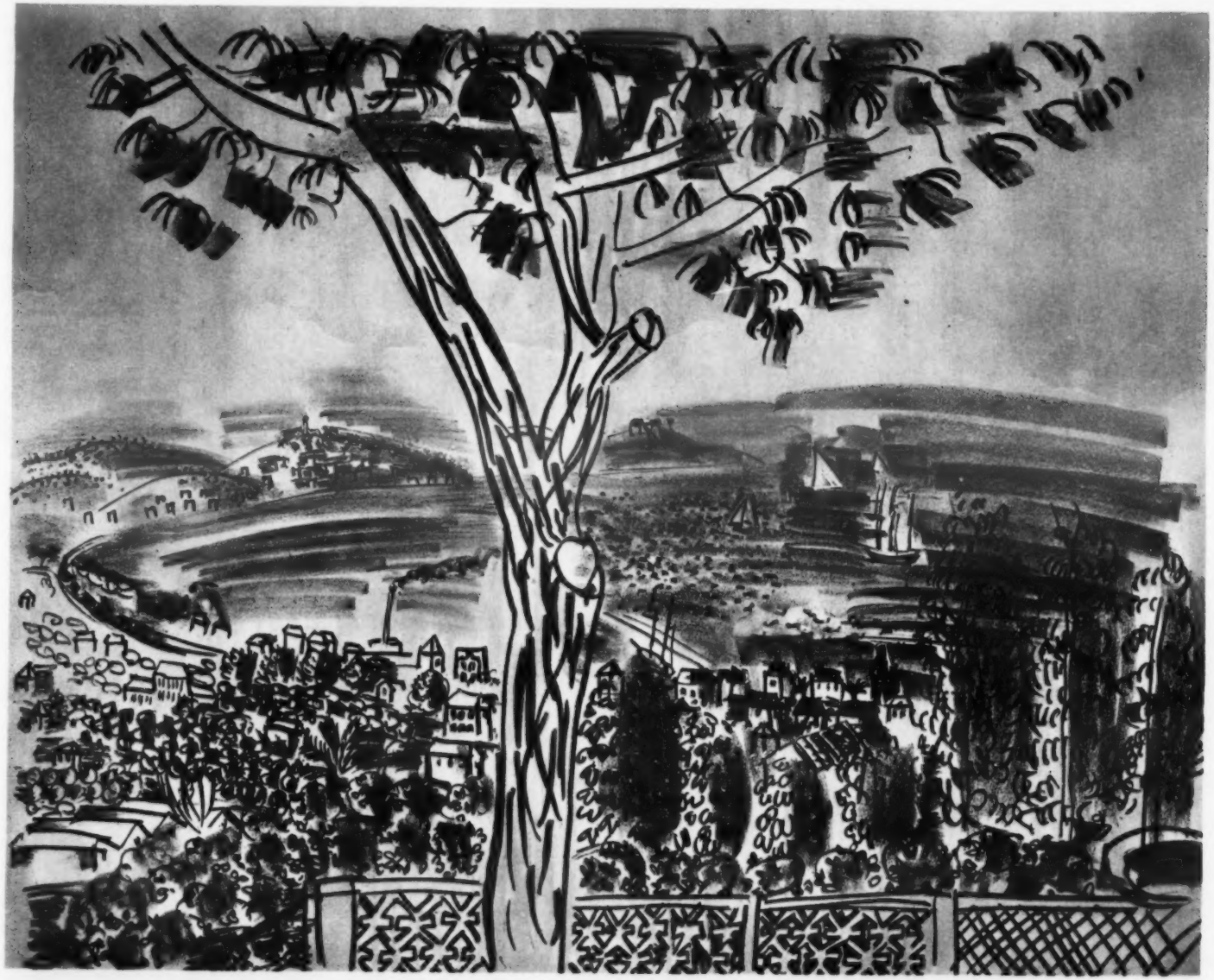


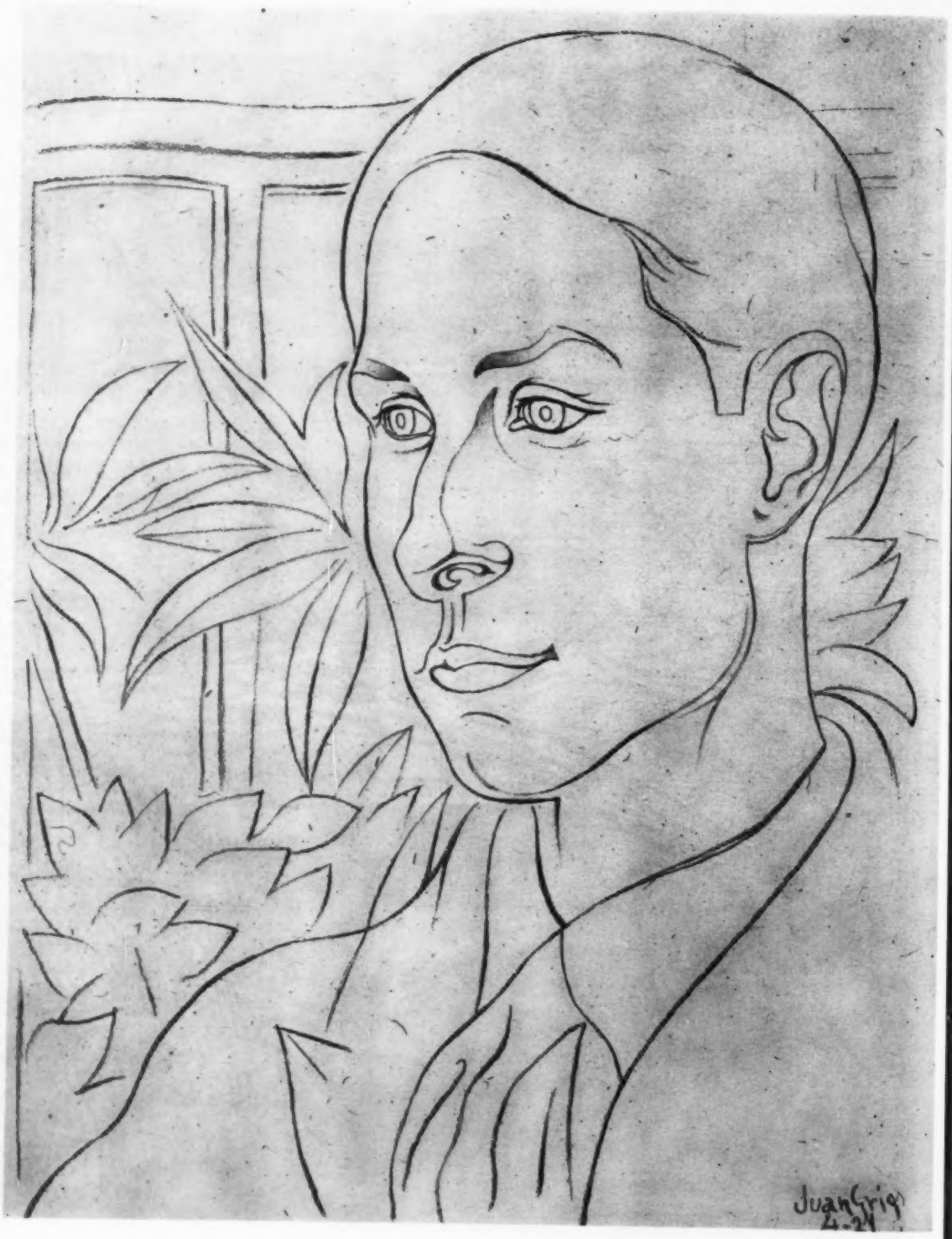

FOX

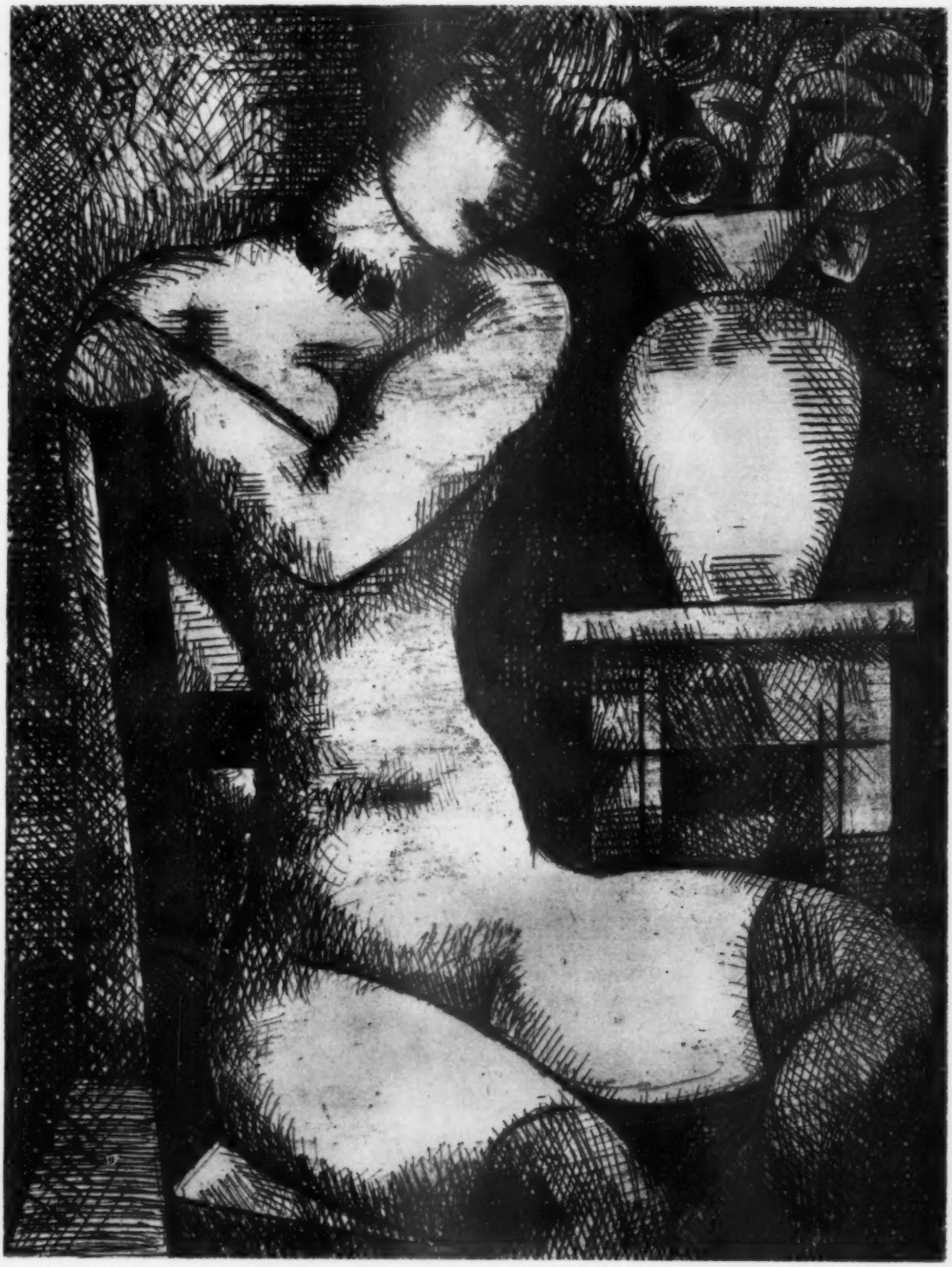

КАБАК
СБИТЕНЬ

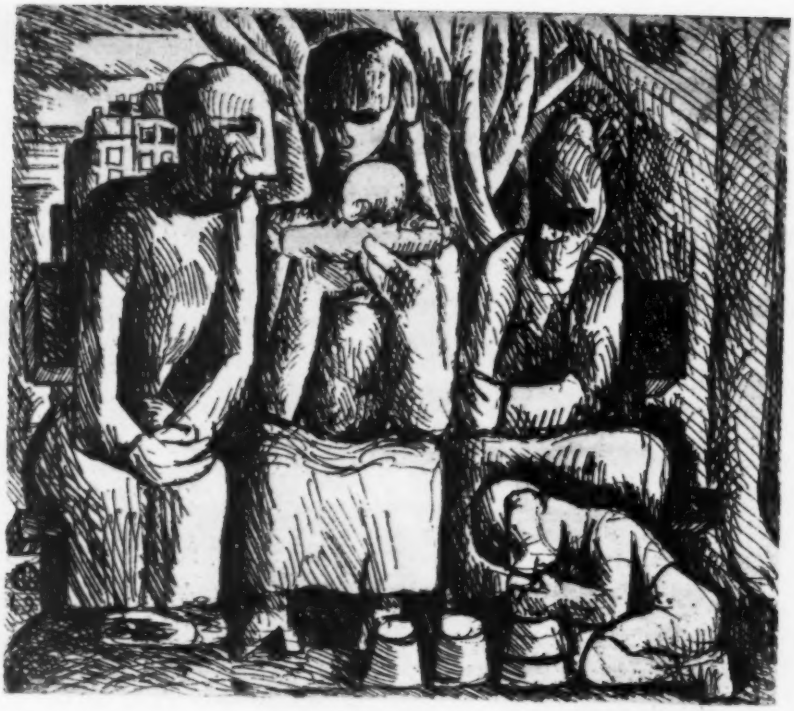


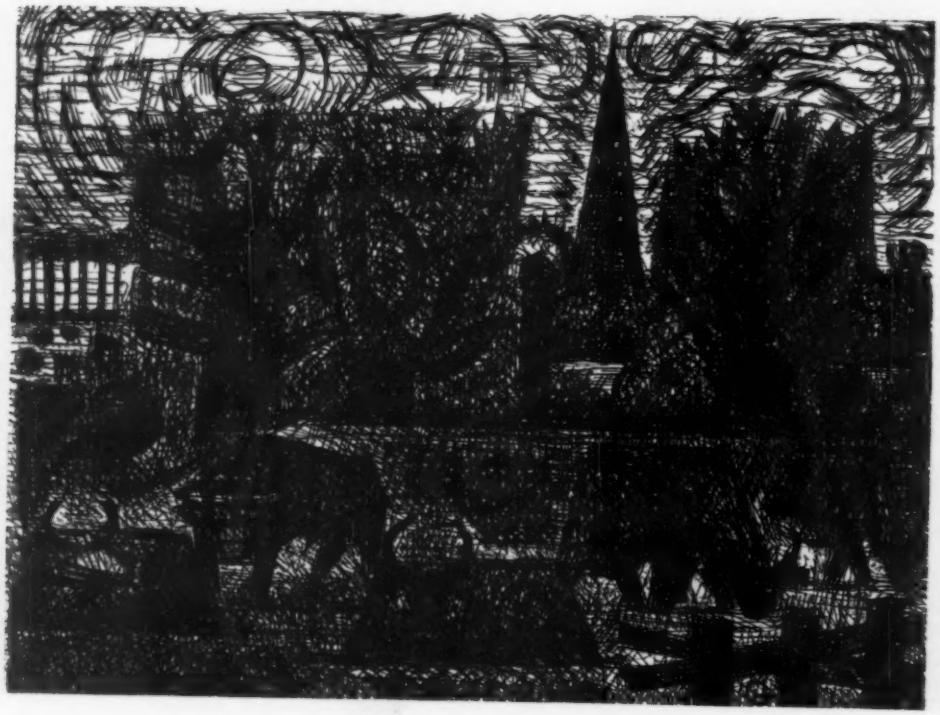


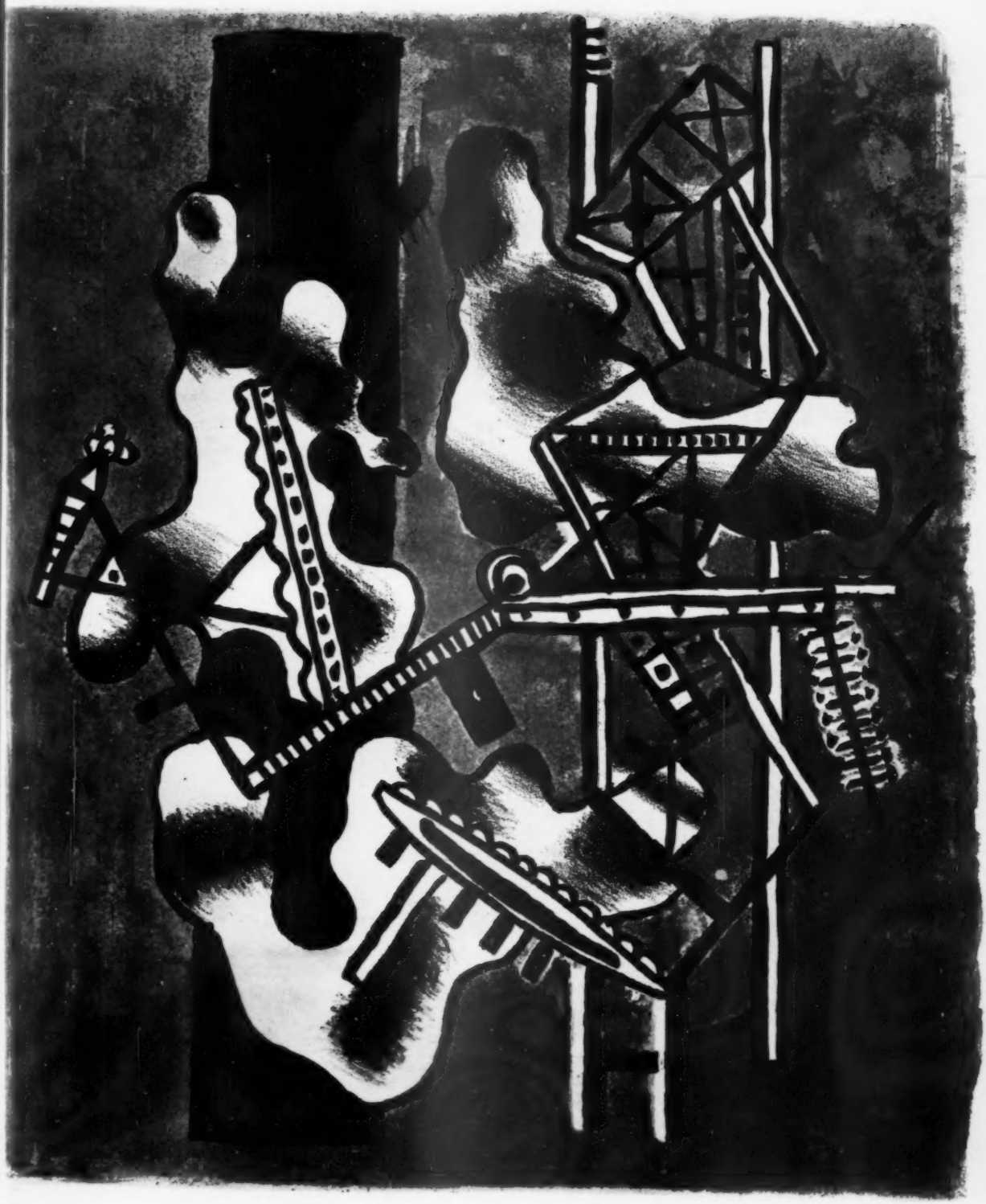


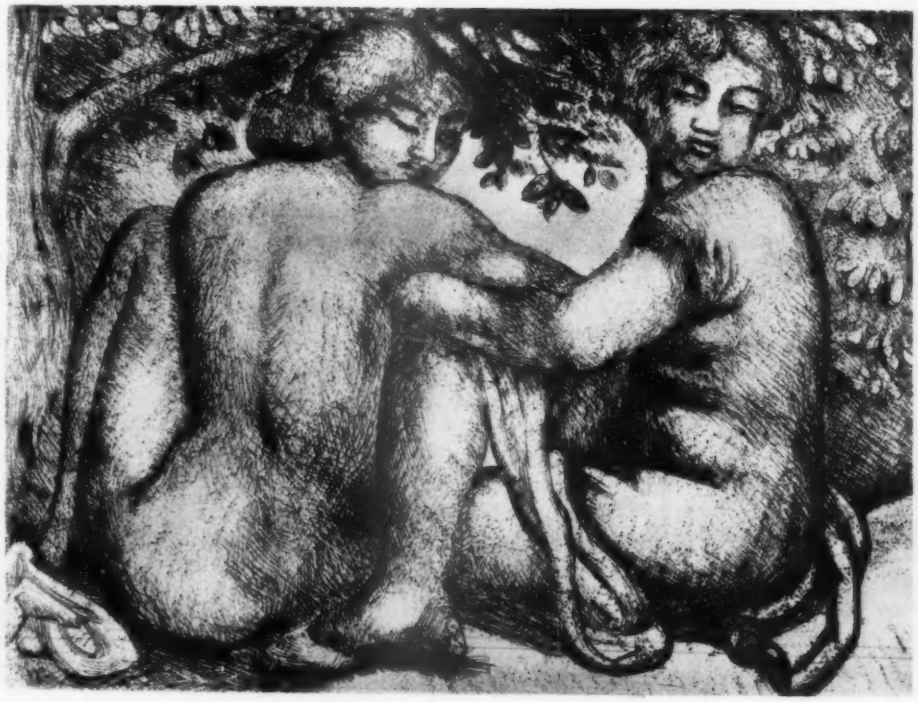

Juan Gris
4-24

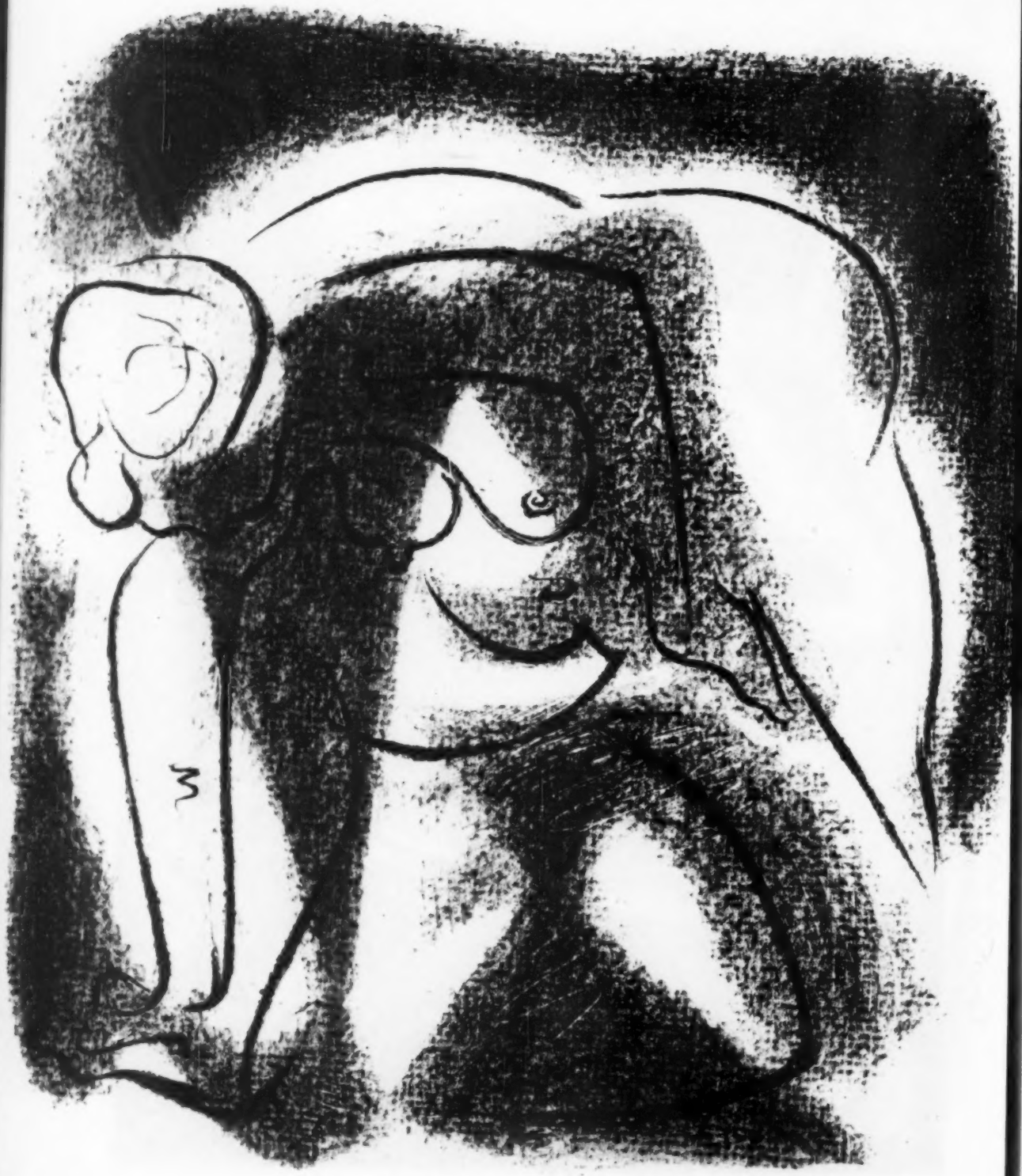






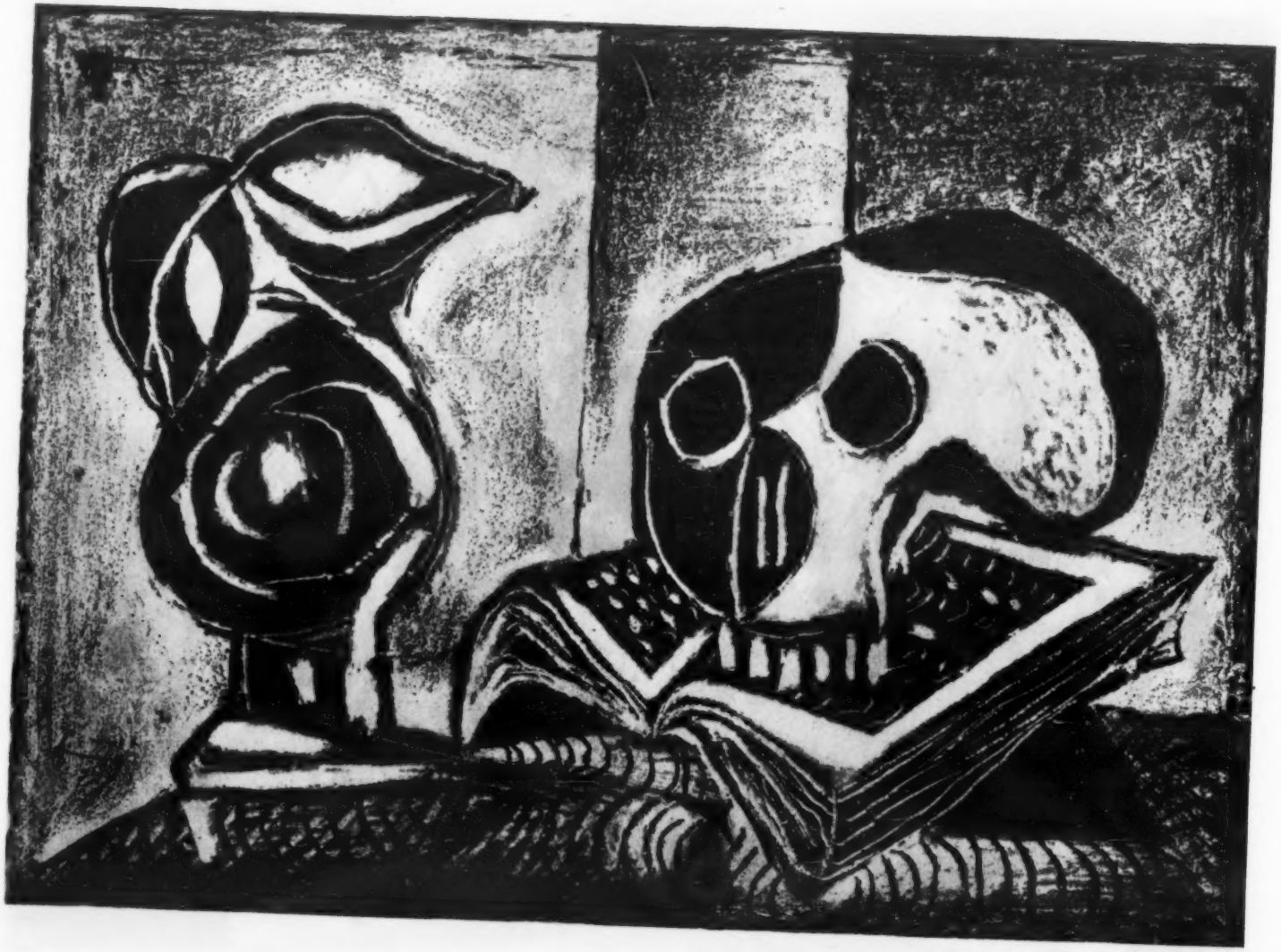


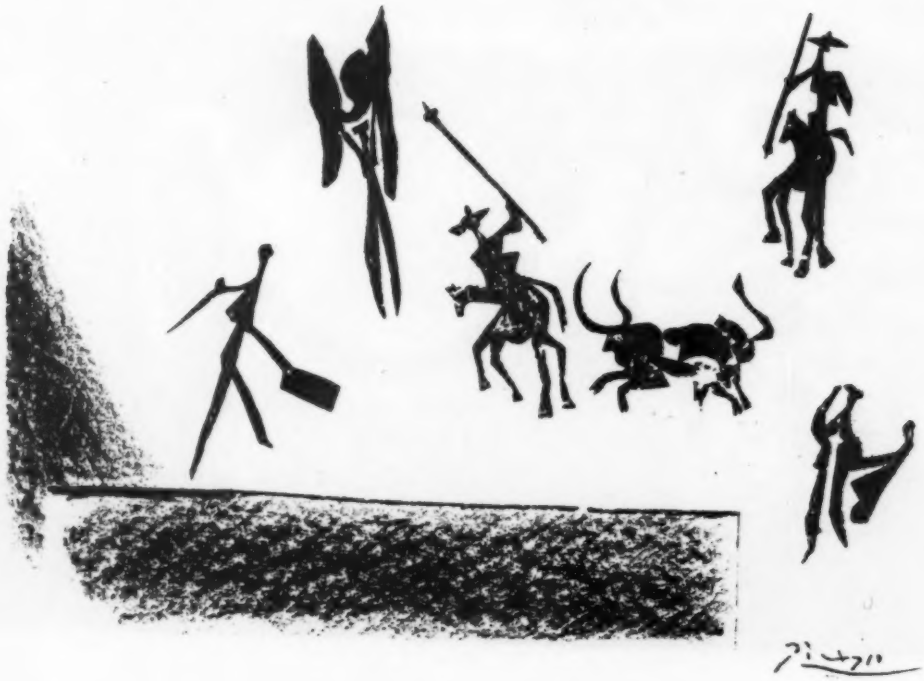




40/50

H. Matisse





29.1.87.

Pariser Kunstchronik

Das riesige Panorama der Pariser Kunstschau, gebildet durch die zahlreichen Museen mit Schätzen, die bereits ihren festen Platz in der Geschichte der Kunst haben, und den ständig wechselnden Ausstellungen französischer und ausländischer Kunst der verschiedensten Epochen, von den frühsten bis zu den kühnsten Versuchen der Gegenwart, wird dank der sich verstärkenden kulturellen Zusammenarbeit zwischen den Völkern immer reichhaltiger und vollkommener. Eine Lücke füllte Jean Cassous prachtvolle Paul-Klee-Ausstellung im Musée National d'Art Moderne aus, die einen Überblick über das gesamte Schaffen dieses genialen in Frankreich bisher noch viel zu wenig bekannten Meisters gab und auch die bahnbrechende Rolle, die er in der modernen Malerei spielt, einmal ins rechte Licht setzte. Solche Überblicke über das Gesamtwerk eines Künstlers versteht Cassou in wahrhaft mustergültiger Weise höchst anschaulich und instruktiv zu organisieren. Dies bewies er ebenfalls durch seine Retrospektive Suzanne Valadons, Utrillos Mutter, dieser Meisterin der Ecole de Paris, die nicht nur in der modernen Kunst, sondern in der Kunst überhaupt zu einer Bedeutung wie keine Frau zuvor gelangte; ferner durch die schöne Gedächtnisausstellung für den 1947 verstorbenen Albert Marquet, mit dem einer der Pioniere der heroischen Epoche moderner Malerei dahingegangen ist. Cassous Ausstellung der Werke des österreichischen Bildhauers Wotruba, die teils stark durch das österreichische Barock beeinflußt sind, teils zu einem sehr eigenwilligen Kubismus neigen, erneute die Bekanntschaft mit einem interessanten ausländischen Künstler, dessen Erstlingswerke bereits die Bewunderung Maillols erregt hatten.

Der sich der Siebzig nähernde Picasso zeigte durch seine Ausstellung bei Leiris, daß er durchaus nicht daran denkt, sich auf den Lorbeeren seiner vielen alten Erfolge auszuruhen, und noch immer zu den Jungen, Jüngsten, Fortschrittlichsten, Erfindungsreichsten gehört. Die Ausstellung beschränkt sich auf Gemälde, Temperabilder, Zeichnungen und eine Reihe kleiner Bronzen der nun wohl abgeschlossenen Antibolser Epoche (1946—1948). Nach „Guernica" und den dämonischen, grausamen Bildnissen der vorangehenden Jahre, revolutionäre Manifestationen gegen die Brutalität unserer Zeit, nun heitere Faune, Zentauren, Satyre, Nymphen, pastorale Szenen, ja (auf den Temperabildern) sogar idyllische Landschaften, kurzum Optimismus, Hymnen auf die Lebensfreude von einer großen Schlichtheit und elementaren Knappheit in der Zeichnung und einer zarten, sehr melodischen Gedämpftheit in den Farben; viel Meisterhaftes, aber in der Gesamtheit nur Zwischenstufen zu den großartigen Schöpfungen im Museum von Antibes, den Höhepunkten der Antibolser Epoche. Es ist bedauerlich, daß diese nicht die Ausstellung ergänzten. Und dann das große Ereignis im Pariser Kunstleben: die Ausstellung in der Maison de la Pensée von Picassos Keramiken aus Vallauris, ebenfalls zur Antibolser Epoche zu zählen. Hier strahlt wieder einmal das Genie Picasso; aber auch sein Fleiß, sein Sinn für das Handwerkliche und Wissenschaftliche, kommt hier wie selten zuvor zur Geltung. Nur nach sehr gründlicher Erlernung des Handwerklichen, nach eifrigem Erforschen der Töpferei-Techniken versunkener und noch bestehender Kulturen, europäischer und exotischer, auch prähistorischer konnte Picasso mit so vielfältigen, so vollkommenen und so neuartigen Kunsttöpfereien aufwarten. Die Snobs sind allerdings enttäuscht. Picassos Teller, Schüsseln, Vasen und Krüge sind wirklich Teller, Schüsseln, Vasen und Krüge. Das Geniale offenbart sich in der Schönheit und der Gegenüberstellung der Farben, in der Originalität des Decors und in seiner wunderbaren Anpassung an die Form des Objekts. Mit einer großen Bronzefigur „L'Homme au Mouton" beweist der Bildhauer Picasso, daß er dem Maler Picasso nicht nachsteht.

Die große Gedächtnisausstellung anläßlich der zweihundertsten Wiederkehr des Geburtstags Louis Davids, Kunstdiktator der Französischen Revolution und dann Maler Napoleons, ließ deutlich den Einfluß erkennen, den dieser noch immer umstrittene große Meister des französischen Klassizismus durch seine strenge Disziplin der Zeichnung (wie auch sein Schüler Ingres) auf alle folgenden Epochen der französischen Malerei bis in die jüngste Gegenwart ausgeübt hat. Die Palette seiner gedeckten Farben ist ebenfalls in den Werken so manches zeitgenössischen, avantgardistischen Malers spürbar.

Die Galerie Charpentier vereinte unter dem Titel „Cheval et Cavalier", Werke großer und kleinerer Meister aus den letzten hundertfünfzig Jahren. Anschließend folgte eine Gedächtnisausstellung zu Ehren Vuillards, von Raymond Nasenta und Georges Wildenstein mit Unterstützung der staatlichen und städtischen Museen und einiger Privatsammler organisiert.

Von den Ausstellungen der Galerie Carré sind besonders die der Gemälde Jacques Villons zu erwähnen, dieses frühen Kubisten, der bald seinen eigenen Weg einschlug und eine fast geometrische Aufteilung des Sujets liebt; dann die der Wandteppiche Raoul Dufys, die allerdings hinter der Frische und dem Zauber seiner Bilder zurückbleiben.

Der rührige Leiter der Kunstabteilung des British Council in Paris, Mr. McEwen, setzte die Serie seiner außerordentlich methodischen und aufschlußreichen Veranstaltungen englischer Kunst fort. Eine sehr reichhaltige und übersichtliche Ausstellung bei Drouin zeigte Proben der sich rasch fortentwickelnden, zum Abstrakten und Surrealistischen neigenden englischen Malerei der Gegenwart. Sehr amüsant und historisch interessant war die Ausstellung „Acht Jahrhunderte englischen Lebens in Paris" im Musée Galliéra. Eine der schönsten und wertvollsten Ausstellungen war die der Werke des genialen Turner, der zunächst von Claude Lorrain inspiriert, später auf den französischen Impressionismus einen weitgehenden Einfluß ausübte. Noch nie zuvor hatte die Tate-Gallery die Bilder dieses Meisters über den Kanal geschickt.

André Chamsons Ausstellung im Petit Palais von Figuren und Graphik des sehr bedeutenden Holzbildhauers Glycenstein, gebürtiger Pole, kürzlich in Amerika verstorben, ist gleichzeitig eine Mahnung, daß es an der Zeit ist, Frankreich endlich auf das deutsche Kunstschaffen nach dem Mittelalter und der Renaissance hinzuweisen. Glycenstein, der seine Studien in München nicht verleugnen kann, andrerseits von Rodin beeinflußt wurde, läßt an Barlach, in Frankreich ein gänzlich Unbekannter, denken. Wenn Glycenstein auch durch Barlach nicht inspiriert sein mag, so ist immerhin eine gewisse Affinität festzustellen, zumindest ein Schöpfen an gemeinsamen Quellen.

Der abstrakte deutsche Maler Graumann aus München hatte mit seiner ersten Nachkriegsausstellung einen beträchtlichen Erfolg. Ein anderer deutscher Künstler, Jupp Winter, fiel wieder im Salon von Cagnes auf und wurde daraufhin von einer Luzerner Galerie eingeladen, im Frühjahr eine größere Ausstellung zu veranstalten. Auf einer Ausstellung religiöser Kunst, von der Zeitschrift „Réforme" veranstaltet, hatten die Zeichnungen Benns zum Alten Testament einen beachtlichen Erfolg.

Brasilien, das in Portinari einen der begabtesten modernen Maler besitzt, war mit zwei Ausstellungen vertreten. Die Plastiken, der von Breton in der Galerie Drouin vorgestellten Bildhauerin Maria sind dem Surrealismus verwandt. Sie stellen interessante Versuche dar, die durch die Mythen der Indianer und den Urwald des Amazonas inspiriert sind. Die schon lange in Brasilien lebende Schweizerin Irmgard Micaela Burchard, noch von Wilhelm Uhde entdeckt und nach Paris gerufen, stellte erst bei Jeanne Castel und dann bei Zak aus. Ihre Bilder, teils brasilianische, teils Pariser Impressionen, offenbaren ein sehr originelles Talent, das von der Atmosphäre Brasiliens beseelt, sich auf keine Schule stützt.

A. Alexandre.

Abstrakte und Subjektive Franzosen in Stuttgart

Abstrakte Kunst nach Stuttgart importieren, heißt Eulen nach Athen tragen. Der als eifersüchtiger Pfleger deutscher abstrakter Malerei bekannte Nervenarzt Dr. Domnick ist jedoch nicht vor dem Wagnis zurückgeschreckt, eine Reihe von Werken französischer ungegenständlicher Malerei aus Paris mitzubringen, wo er anläßlich der Gastausstellung seiner deutschen Schützlinge im „Salon des Réalités Nouvelles" zu weilen Gelegenheit hatte.

Diese „Neuen Wirklichkeiten", zu denen sich die in Stuttgart gezeigten Pariser bekennen, sind selbstverständlich das Gegenteil des traditionellen Realismus, der auch in Frankreich etwa seit den dreißiger Jahren wieder, an Corot, Chardin, Le Nain anknüpfend, eine gewisse Rolle spielt. Die „Wirklichkeit", um die es hier geht, ist nicht die des äußeren Naturvorbildes, sondern allein die des Bildes selbst, also, nach der schon klassisch gewordenen Definition von Maurice Dénis, der in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckten Fläche.

In der kürzlich auf dem Gähkopf mit einer sensationellen Besucherzahl eröffneten Ausstellung Dr. Domnicks, die durch sieben deutsche Städte wandern soll, erreichen nur wenige Bilder die Aussagekraft und Formphantasie der bekannten deutschen und russischen Abstrakten. Zu behalten sind vor allem zwei Namen: der 1935 emigrierte Sachse Hans Hartung und der jüngste von allen, Pierre Soulages. Diese beiden haben es vermocht, zwischen den Klippen des bloß Dekorativen einerseits und des intellektuell Konstruierten andererseits den Weg in die schöpferische Freiheit zu finden. Auf ihren meist sehr großen Flächen scheint Inneres und Äußeres einsgeworden, Bewegung und Bau, Zeit und Raum. Die durch breite schwarze, einander kreuzende Bänder in düster glühende Farbfelder aufgeteilten Bilder von Soulages können die menschliche Gestalt entbehren und sagen doch tief Menschliches aus. Nicht weniger „tief" — im räumlichen wie im seelischen Sinne — als etwa die Heiligendarstellungen eines Rouault. Und die weitausgreifenden Gebärden Hartungs, in denen sich furor teutonicus mit französischer „Verve", aber auch französischer „Mesure" zu verbinden weiß, — vielleicht mußten wir diesen Landsmann an Frankreich verlieren, um ein solches Beispiel unbekümmerten und doch nicht unbesonnenen Draufgängertums schließlich auch für unser Bewußtsein zu gewinnen — diese schriftgewordenen Ausdrucksbewegungen (psychographische „Tests") in einem von sparsamsten Farbflecken gebildeten Raume, sind manches Mal kaum weniger erregend als gewisse Figurenbilder von Picasso, ohne wie dieser den grausamen Kampf mit dem Augenschein körperlicher Realität auf die Bildbühne zu bringen. Bei anderen — ich denke an Jean Piaubert, den in Farbe und Form am meisten „französischen" von allen — finden sich die gedämpften Akkorde und ausgewogenen Verhältnisse eines Braque, Strukturgegensätze höchstdifferenzierten malerischen Handwerks, in einer stillebenhaften Wirkung, die dennoch selbst auf die entferntesten Andeutungen realer Dinge verzichtet. Das ist durchaus noch „Peinture" — was liegt daran, ob gegenständlich oder ungegenständlich? Auch der frühe Kandinsky hatte die impressionistische Pinselführung in seine ersten von der Natur gänzlich abgelösten Schöpfungen übernommen, ehe im Bauhaus-Milieu Zirkel und Lineal seine Hauptwerkzeuge wurden. (Aber der Verzicht auf den Gegenstand war bei Kandinsky von Anfang an in einer östlich-mystischen Erlebnistiefe begründet.) Jener Bauhaus-Stil der zwanziger Jahre, etwa eines Moholy-Nagy, begegnet uns bei dem Neoplastizisten Félix del Marle, der die neue Wahrheit in der keimfreien Luft des technischen Laboratoriums zu suchen scheint. Seine Bilder haben die nüchterne Vergeistigung — oder Versachlichung? — wissenschaftlicher Diagramme. Das ist jedenfalls sehr viel interessanter als die Farbmustertafeln von Herbin oder die Kartenhausarchitekturen von Kupka, der beiden Ältesten, die noch vom Kubismus und Orphismus herkommen und deren Werke offenbar lediglich pädagogisch demonstrativen Wert besitzen. (Man braucht aber nur an späte Pastelle von Adolf Hölzel zu denken, um sich klar zu sein, daß auch forschendes Experimentieren den Ganzheitsanspruch der Kunst nicht ausschließt.) Dagegen sucht der „Kunstklempner" César Doméla einen Weg zu neuen Mitteln in Konstruktionen aus Holz, Horn, Metall usw.

Im ganzen findet man, außer etwa bei Hartung, kaum etwas grundsätzlich Revolutionäres. Gerade dies mag dafür sprechen, daß die abstrakte Malerei keine vergängliche Mode ist, die es etwa nötig hätte, auf ihre Neuheit zu pochen, sondern eine seit nunmehr vierzig Jahren organisch weiterentwickelte, tragfähige Tradition.

Das Wort „Tradition" gewinnt eine noch präzisere Bedeutung in der andern Franzosen-Ausstellung, die drei Wochen später in der Landesgalerie eröffnet wurde. Auch hier handelt es sich um „Avantgardisten" — im wesentlichen nämlich jene jüngeren Fortsetzer der glorreichen „école de Paris", die Anfang der 40er Jahre in mehreren Gruppen hervortraten und sich selbst „Subjektive Maler" nannten — wohl in Anlehnung an das bekannte Wort Picassos: „Ich glaube, daß der Ursprung der Malerei eine organisierte subjektive Schau ist." Darstellende Maler, oder besser, „nicht gegenstandslose" (man muß sich schon der doppelten Verneinung bedienen) bilden das Schwergewicht dieser zweiten Ausstellung. Ihre Namen sind meist schon bis zu uns gedrungen, man kennt sie schon aus Freiburg und Baden-Baden: Gischia, Marchand, Singier, Pallut, Gondouin, bei denen konstruktive und dekorative Tendenzen in den Vordergrund treten, und Pignon, Manessier, Lapicque, Robin, Chastel, die mehr oder weniger zum Visionären und Expressiven, ja Expressionistischen drängen. Dazwischen hängen aber auch Werke der „Art non-figuratif", die also ebensogut auch auf dem Gähkopf gezeigt werden können, allerdings qualitativ fast durchweg abfallen: Le Moal-Jean, Lautrec, Prassinos, Tal Coat, Van Velde. Diese Schau der Landesgalerie unterscheidet sich schon beim ersten Durchschreiten von der des Kunstvereins durch ihre verwirrende Vielfalt. „Existence superposée", dieser Titel eines abstrakten Bildes von Prassinos könnte der ganzen Ausstellung gelten.

Als Hauptgewinn darf man wohl Alfred Manessier und André Marchand bezeichnen. Vor allem in dem Emmaus-Bild von Manessier wird geistiger Gehalt zum überzeugenden formalen und farblichen Erlebnis. Wie durch Helldunkel- und Kaltwarm-Kontraste das in die Fläche geklappte Tischrund mit Weinkrug und Broten zum Hauptmotiv gemacht wird, aus roten und gelben touches gewoben, die sich nach den Bildrändern zu, wo die Apostel nur wie Wappenhalter verdämmern, zu Blau und Purpur abkühlen — das scheint die Inbrunst eines Rouault mit der Delikatesse eines Bonnard zu vereinigen.

Wie anders dagegen Marchand: geistreich dekorativ, in seinem Stilleben mit den roten Tomaten vor schwarzem Grund entschieden aufregender als in dem seltsam romantischen Kreuzigungsbild; fast dämonisch, jedenfalls aber von originellem Geschmack, die schwarzen Silhouetten der Badenden vor tiefdunkelblauem Meer, mit stellenweise aufgekratzter roter Untermalung.

Wie man aber bei Marchand nicht umhin kann, an Matisse zu denken, so steht etwa der Compotier von Gondouin, ein Bild, das sich als gepflegte, sensible Peinture heraushebt, in der unmittelbaren Braque-Nachfolge, so sind die deformierten Frauenporträts von Pignon dem späten Picasso verpflichtet.

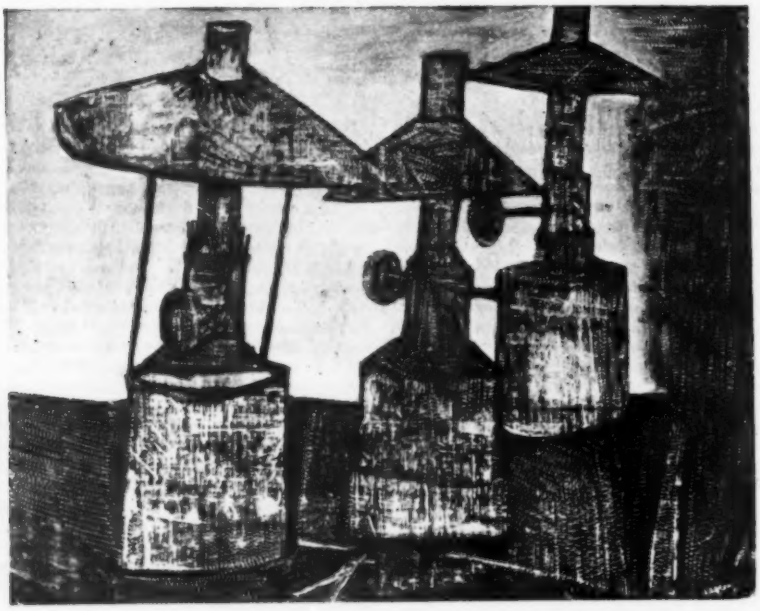
Kurt Leonhard.

Auf dem Wege zum Verständnis der französischen Kunst

Entscheidend im Leben der Völker ist die gegenseitige Verständigung, die die Verschiedenartigkeit, ja Gegensätzlichkeit nicht nur nicht ausschaltet, sondern anerkennt. Die Beziehungen Deutschland—Frankreich, die zu den tiefgreifendsten europäischen Ereignissen gehören, werden durch eine zutiefst fruchtbare Gegensätzlichkeit bestimmt. Nur eine wirkliche Kenntnis der Wesenszüge und des Charakters jedes der beiden Völker, das sich seiner Eigenart mit Sicherheit bewußt ist, aber zugleich den geistigen Raum des andern anerkennt, führt zu echter Verständigung. Die Begegnung zwischen dem deutschen und dem französischen Geist hat zu einem unablässigen Ringen um die Einordnung des Lebensgefühles einer Nation in das Bewußtsein der andern geführt. Diese Bemühungen, die nicht einmal durch den Krieg gänzlich erstickt wurden, sind von beiden Seiten mit erneuter Intensität aufgegriffen worden. August Grisebach hat in seinem schmalen Bändchen „Grundzüge der französischen Kunst" — die erweiterte Fassung eines Vortrags im Kreise der Marianne Weber in Heidelberg —, erschienen im Adolf Rausch Verlag, Heidelberg, fast epigrammatisch Wesentliches zu sagen gewußt.

Grisebach hat seiner knappen Deutung eine kleine Anzahl treffender und klug gewählter Aussprüche französischer Künstler von Blondel bis André Gide beigeseilt. Ich möchte diesen Maximen eine Stelle aus einem Brief Nicolas Poussins hinzufügen, die die schlagendste Definition des französischen Kunstbegriffes zu sein scheint: „La peinture n'est que l'idée des choses incorporelles; car quelques objets que représentent seulement l'ordre et le mode de leur espèce, tandis que la peinture tend toujours plus à l'idée du beau qu'à toutes les autres." Wirklichkeitssinn und Schönheitsideal gehen eine Verbindung ein, die durch Gesetz und Maß geadelt wird. Rilke hat im Gespräch mit Karl Burckhardt („Ein Vormittag beim Buchhändler") bemerkt, wie rational die französische Architektur im Vergleich zu Italien, Spanien oder Österreich immer gewesen ist, worauf sein Gesprächspartner mit feiner Unterscheidung darauf hinwies, daß es auch eine Naivität des Rationalen gäbe, die sich in allen großen Kunstwerken Frankreichs in der Gotik und im Barock ausgesprochen habe. Und in der Tat, wenn die Vernunft die formende Kraft ist, „la raison sur tout", so hat auch ein so klassizistisch kühler und linear gebändigter Künstler wie Jacques Louis David das Wort „le flambeau de la raison" gebraucht und ein so leidenschaftliches Temperament wie Delacroix verknüpft die Begriffe „Begeisterung" und „Vernunft" in dem Wort „enthusiasme raisonable".

Die gotischen Kathedralen sind Zeugen, wie Rationales und Irrationales in Einklang gebracht sind, wie eigentümlich sich der „konstruktive Geist, der die diaphane Struktur eines schwerelosen Raumgebildes schuf und die inkommensurablen Kräfte, die den religiösen Impulsen des Zeitalters sinnlich-übersinnlichen Ausdruck verleihen" verschwistern. Es war im Zeitalter der barocken Baukunst nicht anders. Nicht allein die differenzierte Wohnform der Gesellschaft, die verstandesklare Gestalt und Durchbildung der Schlösser und Gärten, die „l'unité" als sinnvolle Verschmelzung von Strenge und Heiterkeit, von überlegener Schöpferkraft und geschmackvoller Lebensführung, waren eine spezifisch französische Leistung. Ein so vollkommener Bau wie Hardouin-Mansards Invalidendom, der in einer unvergleichlichen Weise Regel und Anmut, Strenge und Freiheit, Mathematik und Geist verbindet, stellt sich über die Zeiten hinweg neben seine ältere Schwester Notre Dame. Und Charles Perrault gab die französische Lösung des Louvre-Baus, für den Giovanni Lorenzo Bernini vergeblich seine mächtig-bewegten Entwürfe vorgeschlagen hatte. „An Stelle des von Bernini beabsichtigten mauerschweren Kubus tritt ein proportioniertes, trotz der monumentalen Kolonade, elegantes Gefüge, ein exakter Wohllaut der Proportion — statisches Gleichgewicht anstelle dynamischen Wachstums." (Grisebach.) Bernini, als Persönlichkeit geschätzt, muß den Franzosen in ähnlicher Weise unverständlich, ja geradezu unheimlich gewesen sein, wie der ebenso bewunderte wie gefürchtete Michelangelo, über den Stendhal/Beyle sagt: „Il est rare de voir un Francais sentir Michel-Ange." Derselbe Bernini empfindet sehr richtig, wenn er bei der Bewunderung eines Poussinschen Landschaftbildes ausruft: „Il signore Poussin lavora comme là" und dabei an seine Stirne deutet. Und Goethe hat den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn er zu Eckermann sagt: „Die Bilder Claude Lorrains haben höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken." Und Grisebach fügt den Ausspruch Corots, der sicher nichts von Goethes Gespräch gewuß hat, hinzu „dans les idées d'un paysage en souvenir d'une réalitée". Dennoch wäre es unrichtig, die gesamte Kunst Frankreichs nur unter dem Aspekt der Vernunft, der Ordnung und der Tradition zu sehen. Auch in der Kunst gab es Revolutionäres. Es kommt auf das Verhältnis von Phantasie und Ratio an. Über bestimmte durchgängige Grundzüge hinweg stoßen wir auf Gegensätzlichkeiten, die eine große Spannweite des künstlerischen Lebensraumes enthüllen. Der ruhigen, gesammelten, nach edler Klassik strebenden Ausdrucksweise der Kunst Antoine Houdons tritt Pierre Pugets hochbarockes Pathos, hitzigübersteigerte Maßlosigkeit seines plastischen Werkes gegenüber. Auch die sehr distanzierte, kühle und formstrenge Kunst Ingres steht in leuchtendem Gegensatz zu Delacroix' leidenschaftlicher Bewegtheit, zum malerischen Überschwang seiner kühnen Malerei. Und nennt Frankreich nicht zwei das gesamte europäische Geistesleben zutiefst berührende Denker von so gegensätzlicher Prägung sein eigen — Descartes und Pascal? Der Reichtum der verschiedenartigsten Individualitäten zur gleichen Zeit, in dem sich jeder ausleben kann, ohne daß das Ganze zu Schaden kommt, wie der Deutsche Lichtwarck einmal erkannt hat, ist der höchsten Bewunderung wert. Die Kontinuität des künstlerischen Formensinns verträgt sich mit der Geltung, der Entfaltung der Persönlichkeit in einer Weise, die uns Deutsche immer wieder mit Staunen erfüllt. Dennoch sind es nicht die Taten einzelner Individuen, denen in Frankreich die größten Verdienste zugemessen werden. Es ist der allen gemeinsame und in gleicher Weise verbindende Geist, der schon an den Portalwänden der Kathedralen des Mittelalters die einzelnen Gestalten in die zwingende Gemeinschaft des Ganzen treten läßt, es ist die Selbstsicherheit der durch Form und Inhalt, Vernunft und Empfindung, Tradition und Fortschritt bestimmten Vergegenwärtigung der französischen Kunst, die der Franzose fast als etwas Absolutes empfindet und dem daher auch die Überzeugung innewohnt, seinen Eigenbesitz anderen mitteilen zu müssen. In einem Zeitalter, in dem die europäischen Probleme in den Vordergrund des Bewußtseins gerückt sind, wird jeder Versuch einer geistigen Auseinandersetzung, die auf den Kern der Dinge vorstößt, in notwendiger Weise begrüßt werden dürfen. Der Gegensatz zwischen beiden Nationen ist tatsächlich voll der größten Möglichkeiten: Gerade aus der fruchtbaren Selbständigkeit der beiden Partner heraus erwächst eine vielfach geahnte, oft ersehnte, aber noch nicht verwirklichte suplementäre Ergänzung. Rilke hat mit der großartigen Übertragung des dichterischen Werkes von Paul Valéry uns Deutsche einen tiefen Blick in die Schönheit und Besonderheit des französischen Geistes tun lassen. Valéry selbst hat in seiner großen Rede vor der Sorbonne 1932 die Gestalt Goethes den Franzosen in einer Weise nahegebracht, die zu den bewundernswürdigen Leistungen französischen Geistes gehört. Auch Grisebachs Versuch ist ein notwendiges und nützliches Glied in dieser Kette. Dr. G. Barthel.



Ambroise Vollard, Kunsthändler und Graphikverleger

Von der „Perle des indischen Ozeans", der heimatlichen Insel Réunion, dem Schauplatz seiner Kindheit und ersten Jugend, kam der junge Ambroise Vollard nach Montpellier, um Jura zu studieren. Dann schickte ihn sein Vater zur Beendigung der Studien nach Paris. Die Bouquinisten auf den Seinekais zogen ihn mehr an als die Sorbonne. Er begann Bilder und Zeichnungen zu kaufen. 1890 ließ er sich als Kunsthändler auf dem Montmartre nieder. Damals erhielt man die Meisterwerke der Impressionisten fast umsonst. Auf der Versteigerung des Père Tanguy erwarb Vollard fünf Bilder von Cézanne für 900 Francs, obwohl er nur 300 Francs in der Tasche hatte. 1893 übersiedelte er mit seinem Laden in die Rue Laffitte. Seine kunsthändlerischen Anfänge waren schwierig. Doch 1901 konnte er — gleichfalls in der Rue Laffitte — bereits einen großen Laden mit Zwischenstock mieten. Er weihte ihn mit einer Van Gogh-Ausstellung ein. Die bedeutendsten Bilder dieses Malers erreichten damals noch nicht 500 Francs.

Kaum in der Rue Laffitte eingerichtet, faßte Vollard den Plan, ein Werk mit graphischen Blättern zu veröffentlichen, aber nur mit solchen von lebenden Malern, die nicht Stecher von Beruf, also peintres graveurs im eigentlichen Wortsinne waren. Er gewann für sein Unternehmen die besten unter den Modernen: Bonnard, Cézanne, Maurice Denis, Redon, Renoir, Sisley, Lautrec und Vuillard. Alle Blätter der genannten Künstler waren farbig. Schwarz-weiß-Arbeiten erhielt er von Whistler, Albert Besnard, Carrière, Redon, Renoir, Munch und Puvis de Chavannes — man sieht, Vollard hat schon damals einen sicheren Griff besessen. Er plante drei Bände, aber da die zwei ersten sich miserabel verkauften, unterblieb der dritte. Trotz niedriger Preise wollte das Publikum nichts von moderner Graphik wissen, und nach 20 Jahren waren die Bände noch nicht vergriffen. Später jedoch, bei einer Versteigerung, erzielte ein einziges Blatt, die „Charette anglaise" von Lautrec, 15 000 Francs.

Die Idee, illustrierte Bücher zu verlegen, wurde Vollard durch einen Zufall eingegeben, und auch bei der Wahl des ersten Autors — es war Verlaine — spielte der Zufall eine Rolle. Vollard wählte Bonnard als Illustrator für Verlaines „Parallèlement" und ließ das Buch in der Imprimerie nationale drucken. Darüber kam es zu einem Skandal, weil die Gedichte früher wegen Gefährdung der guten Sitten verboten worden waren. Als er den „Jardin des Supplices" von Octave Mirbeau mit Lithographien Rodins wiederum in der Nationaldruckerei herstellen lassen wollte, verweigerte der Justizminister aus Angst vor neuerlichen Scherereien seine Genehmigung. Darauf versuchte es Vollard bei der Firma Didot. Aber der Direktor lehnte ab, indem er ohne jede Einleitung sagte: „Monsieur, wir werden ‚Le Jardin des Supplices' nicht drucken. Wir sind eine alte angesehene Firma mit der Verantwortung für das seelische Wohl ihrer Arbeiter, die ehrbare Familienväter sind, wie auch für dasjenige der Lehrlinge, die einmal solche werden wollen." Man kann diesem rigorosen Moralstandpunkt die Achtung nicht versagen.

Vollard, der sich unschätzbare Verdienste um die moderne französische Graphik erworben hat, schrieb seine amüsanten, von Anekdoten überquellenden „Erinnerungen eines Kunsthändlers" auf Anregung eines amerikanischen Managers nieder. Sie sind jetzt in deutscher Übertragung von M. von Reischach-Scheffel im Aldus-Verlag, Diez in einer hübschen Ausgabe erschienen. L. Z.

Lagrange, Lampen